This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

600044358U

MÉTHODE

POUR L'ENSEIGNEMENT DU

PLAIN-CHANT

ET LA

MANIÈRE DE L'ACCOMPAGNER,

SUIVIE DE NOMBREUX EXEMPLES,

PAR

F.-A. GEVAERT.

PRIX NET : 5 FRANCS.

Troisième Édition.

GAND et LIÉGE
36, Digue de Brabant 17 Rue St Paul
GEVAERT, Edit de Musique Fab. de Pianos et d'Orgues-Harmoniums
et chez les principaux Mds de Musique

PARIS chez J. B. KATTO, rue des Saints Pères, 17

— 1856. —

Propriété Déposée.

BODLEIAN
7 JUN 1950
LIBRARY

Imprimatur,
Datum Gandæ 30 Augusti 1856.
† L. J. Episc. Gand.

A MON AMI

L'Abbé D. COOREMAN.

L'Auteur,

F.-A. GEVAERT.

GAND, 30 JUILLET 1856.

TABLE DES MATIÈRES.

Préface 7
§ 1. Notation 9
§ 2. Clefs 9
§ 3. Gammes 11
§ 4. Modes. 12
§ 5. Accidents. 15
§ 6. Choix d'une Dominante 17
§ 7. Guidon 19
§ 8. Accompagnement 21
Gammes harmonisées des huit tons. 24

Chants du premier Ton.

1. Salve Regina. 30
2. Vexilla Regis. 32
3. Ad regias agni 33
4. Placare Christe 34
5. Ave maris stella. 34
6. Credo semidupliciba. 35

Chants du deuxième Ton.

7. Domine Jesu Christe 37
8. Dies iræ 39
9. Jesu Redemptor. 41
10. Ut queant laxis. 42
11. O Gloriosa virginum 42
12. Préface. 43
13. Pater Noster 44

Chants du troisième Ton.

14. Dum esset Rex 46
15. Nigra sum 46
16. Cum complerentur 47
17. Sanctorum meritis 47

Chants du quatrième Ton.

18. Te Deum. 48
19. Pange lingua. 50
20. Lucis creator. 51
21. Creator alme siderum 51
22. Gloria *in Duplicibus* 52

Chants du cinquième Ton.

23. Alma redemptoris 54
24. Adoro te 55

Chants du sixième Ton.

25. Ave regina 56
Verse. 58

Chants du Septième Ton.

26. Gloria de B. M. V 59
27. Jesu corona 62
28. Stabat mater 62
29. Laude Sion 63

Chants du huitième Ton.

30. Absolve. 64
31. Veni Creator. 65
32. Iste Confessor 66
33. Sanctus *pro defunctis*. 67
34. Nos qui vivimus 67

Intonation des Psaumes harmonisés. 68
§ 9. Préludes *dans les huit tons* 72
§ 10. Versets etc. 76
§ 11. Exécution orale 78
§ 12. Id. Id. 80
§ 13. Rythme. 80
Faux-Bourdons de la Chapelle Sixtine à Rome. 83
Intonation en Faux-Bourdon du Miserere. 86

PRÉFACE.

Depuis un demi-siècle il a été publié un grand nombre d'ouvrages sur les principes du Plain-Chant, et toutes les parties de ce sujet intéressant ont été l'objet de nombreuses investigations, qui ont eu au moins pour résultat d'appeler l'attention des personnes religieuses et des artistes sérieux sur une branche de l'art longtemps frappée d'un injuste dédain. — Cependant au milieu de tous ces écrits, estimables d'ailleurs sous tous les rapports, il n'en est pas un qui soit spécialement destiné à l'accompagnement du Plain-Chant. Des théories vagues et indéfinies, quelques indications superficielles, voilà tout ce que l'organiste pourrait y recueillir au point de vue pratique. — L'auteur a donc cru remplir une tâche utile en présentant au public quelques idées sur l'harmonisation du Plain-Chant. — Des règles fixes et universellement adoptées, il n'en existe pas sur cette matière; des systèmes plus ou moins ingénieux, basés sur l'harmonie moderne avec tout son cortège d'accords dissonnants, voilà où en est la question. — Il nous a semblé que pour être solides, les bases de l'harmonisation du Plain-Chant devaient spécialement s'appuyer sur la constitution unitonique du Plain-Chant. — C'est pourquoi nous avons adopté presqu'exclusivement l'emploi de l'accord parfait sans renversement, comme étant la seule agrégation harmonique qui puisse conserver aux mélodies religieuses leur caractère calme et exempt de ces attractions dissonnantes constituant essentiellement une des propriétés les plus remarquables de la musique moderne.

L'harmonisation consonnante du Plain-Chant a été, d'ailleurs, depuis des siècles exclusivement employée par tous les grands maîtres, tant sous la forme la plus simple (le faux-bourdon), qu'avec les raffinements les plus artistiques du contre-point fleuri. (Voir les œuvres de Josquin Desprez, Orlando di Lasso, Palestrina, Cypriano di Rore, Willaert, etc.) Aujourd'hui encore ces traditions vénérables se maintiennent pures à la chapelle Sixtine, le *Sanctus Sanctorum* de la musique religieuse.

Voilà les autorités que l'auteur de cet écrit se permet d'invoquer à l'appui de ses principes.

Aux personnes qui s'offusqueront de quelques successions d'accords, inusitées aujourd'hui; à celles qui blâmeront les octaves et les quintes cachées qui se rencontrent fréquemment dans ce système d'harmonisation, il se permettra de rappeler que ces incorrections sont de tradition dans ce genre de musique, et qu'il a cru inutile d'être plus puriste que le vénérable et immortel Palestrina.

Un mot de plus pour terminer cette Préface déjà trop longue. Le présent ouvrage s'adresse spécialement aux lecteurs ayant déjà une connaissance assez approfondie de la musique moderne. — On a donc laissé de côté tout ce qui constitue le fonds commun du Plain-Chant et de la musique, et l'on s'est borné à donner une exposition succinte des principes du Plain-Chant, généralement peu ou mal connus des artistes d'aujourd'hui.

G. A. Gevaert

Paris, Juin 1856.

LE PLAIN-CHANT.

§ 1.

NOTATION.

1. Les sons du Plain-Chant comme ceux de la musique moderne s'expriment par des notes. La forme de ces notes cependant offre quelques différences avec celles de la musique.

2. On admet seulement trois valeurs principales : 1° la longue : 2° la brève : 3° la semi-brève : .La première se rencontre rarement dans nos livres de chant modernes. En ce qui concerne la durée, celle-ci n'est pas, comme dans la musique, fixée invariablement par la mesure et le rythme ; cependant on doit admettre que la longue a une valeur double de celle de la brève, et qu'elle vaut quatre semi-brèves.

3. Ces trois figures de notes sont posées sur une portée de 4 ou 5 lignes :

De même que dans la musique les notes se posent au-dessus, au-dessous ou entre les lignes de la portée.

Observation. *Depuis quelques années, fort heureusement selon nous, on a commencé à adopter assez généralement la portée de 5 lignes. L'usage exclusif de la clef d'ut, 4me ligne, que l'on a combiné avec l'innovation précitée a considérablement simplifié la notation du Plain-Chant.*

§ 2.

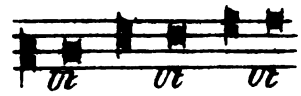
CLEFS.

4. Dans les livres de Chant où la portée de 4 lignes est adoptée, on emploie deux clefs : la clef de fa et la clef d'ut

La premiere se place sur la 2me et la 3me ligne :

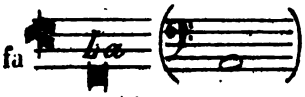
Fa *Fa*

La clef d'ut est posée sur la 2me, la 3me et la 4me



Dans ce dernier cas les notes ont la même dénomination que celles de la clef de fa, 2me ligne.

5. On emploie rarement dans la notation du Plain-Chant des lignes additionnelles au-dessus ou au-dessous de la portée; l'étendue entière du Plain-Chant se trouve donc renfermée dans les bornes de deux octaves, en partant de la note la plus grave de la clef de fa



et en allant jusqu'à la note la plus aiguë de la clef d'ut

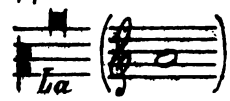
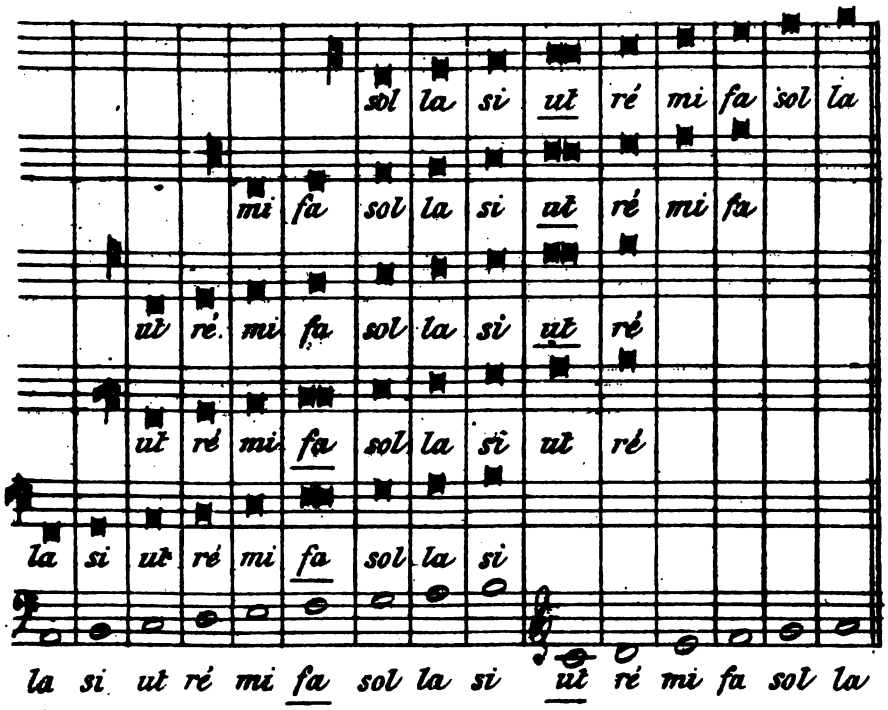
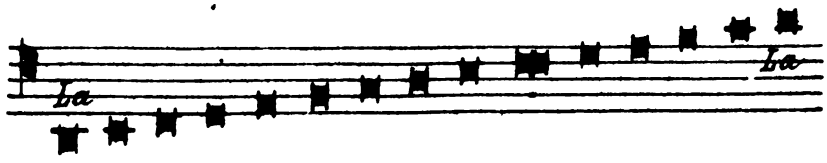


Tableau de tous les sons employés dans le Plain-Chant avec leur traduction en notes musicales.



6. Quand on écrit le Plain-Chant sur une portée de 5 lignes, on n'emploie communément que la clef d'ut, 4me ligne, (clef de ténor). Les chants trop graves (surtout ceux du 2me ton) peuvent être transposés alors à la quinte supérieure. On ajoute comme dans la musique des lignes additionnelles au-dessous et au-dessus de la portée.

EXEMPLE.



Avec l'usage exclusif de cette clef et de la portèe de 5 lignes disparaissent complètement les changements de clefs si fréquents dans les anciens livres de chant. (Voyez *Dies Iræ, Lauda Sion* dans les anciennes éditions.)

§ 3.

GAMMES.

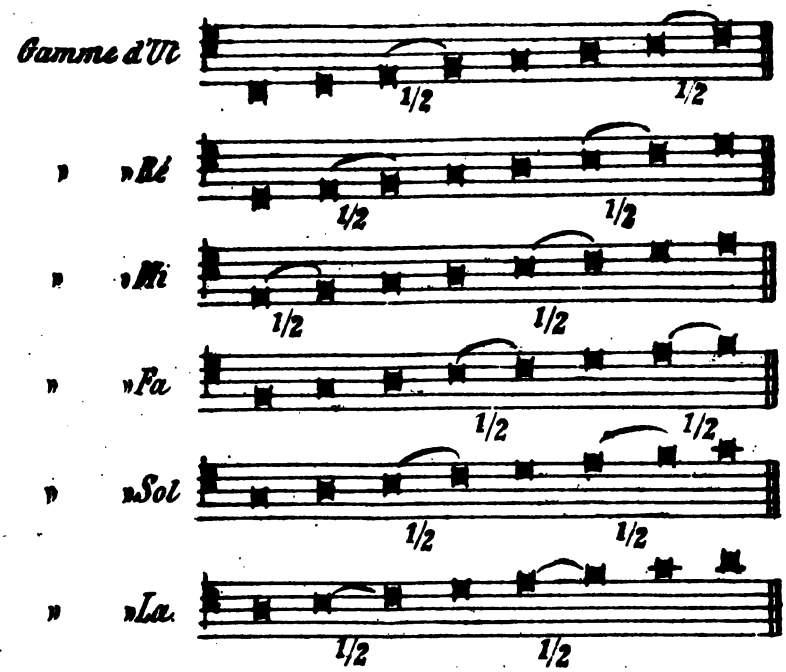
7. Le Plain-Chant ne connait qu'une espèce de forme mélodique Cette forme est tirée de la gamme *diatonique*, type uniforme de toutes les gammes grégoriennes. On sait que la gamme diatonique se compose d'une série de 8 notes ascendantes, dont cinq sont distantes entre elles d'un ton et deux d'un demi-ton.

EXEMPLES.

8. Dans notre musique, la place des demi-tons est fixée par le mode qui est mineur ou majeur. Ainsi dans le mode majeur les demi-tons se trouvent invariablement entre le 3e et le 4e degrés, entre le 7e et le 8e. Dans le mode mineur leur place est fixée entre le 2e et le 3e, entre le 7e et le 8e.

Dans le Plain-Chant il n'en est point ainsi, le placement des demi-tons dépend uniquement de la note qui sert de base à la gamme. Or, comme la gamme diatonique pure n'admet ni ♯ ni ♭, il s'en suit que les tons (modes) du Plain-Chant se présentent à l'œil comme autant de gammes d'ut majeur partant d'une note ou d'un degré quelconque.

Voici un tableau des échelles (gammes) usitées dans le Plain-Chant :



On vôit par le tableau précédent que les six (1) échelles diatoniques résultant du placement différent de la note employée comme point de départ, offrent aussi six combinaisons différentes pour le placement des demi-tons. — Ce changement dans la disposition des demi-tons imprime à chaque échelle un caractère distinct, et voilà l'origine des 8 tons ou modes du Chant Grégorien.

§ 4.

TONS (MODES).

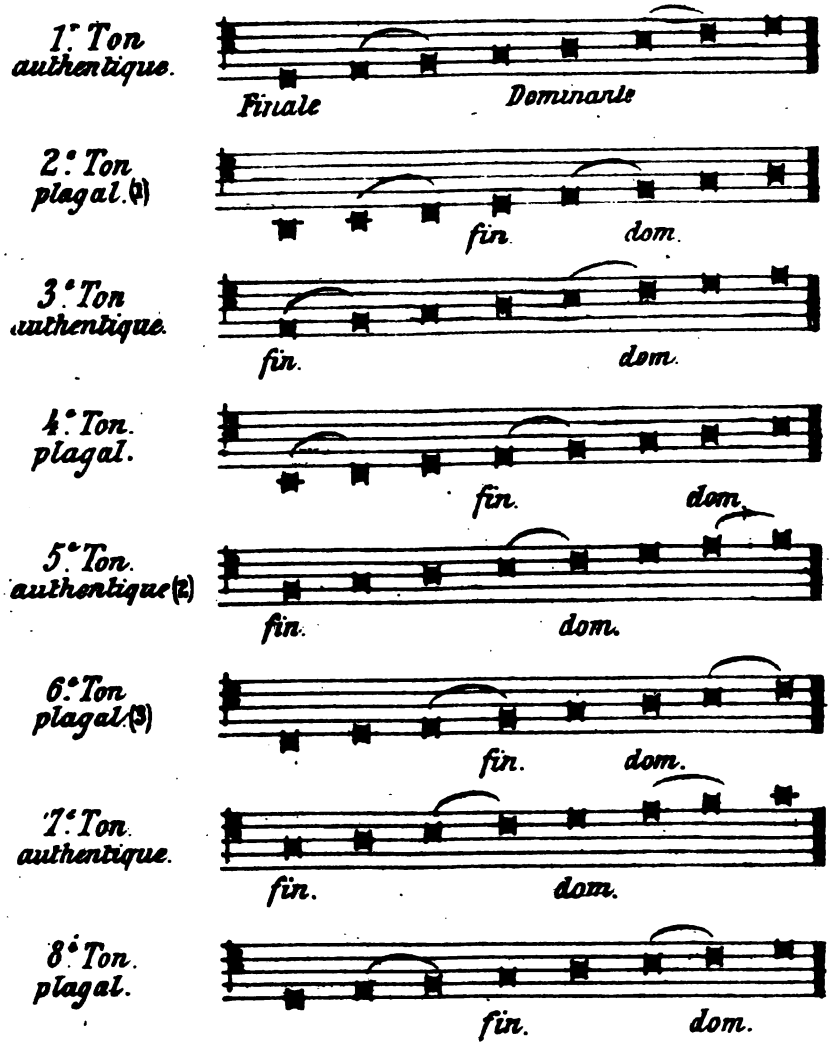
9. On distingue dans le Plain-Chant huit tons ou modes. Ces tons, selon l'ordre dans lequel on les a disposés il y a plusieurs siècles, sont désignés sous les noms de 1ᵉ ton, 2ᵉ ton, etc.

10. Les tons impairs (1ᵉ, 3ᵉ, 5ᵉ et 7ᵉ) sont appelés *authentiques ;* les tons pairs (2ᵉ, 4ᵉ, 6ᵉ, 8ᵉ) reçoivent la dénomination de *plagaux*.

11. On appelle *finale* la note qui termine toujours les chants appartenant au même ton, et *dominante* celle qui se présente le plus fréquemment dans le cours d'une mélodie.

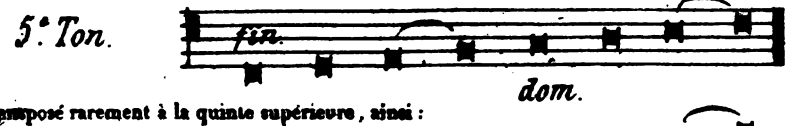
(1) La 7ᵉ échelle (*si*) est proscrite parceque la 5ᵉ de la note grave n'est pas juste, elle est diminuée de plus cette même 5ᵉ forme avec la note supérieure de la gamme une 4ᵉ augmentée.

Voici les échelles sur lesquelles les huit tons sont établis.



(1) Dans les livres de chant moderne transposé communément à la quinte supérieure, ainsi :

(2) Transposé rarement à la quarte inférieure, ainsi :



(3) Transposé rarement à la quinte supérieure, ainsi :

12. On voit par la table précédente :

A. Que les tons authentiques (1r, 3e, 5e, 7e) ont pour finale la note la plus grave de l'échelle.

B. Que les tons plagaux (2e, 4e, 6e, 8e) ont pour finale la quatrième note de leur échelle.

C. Que ces finales sont rangées dans l'ordre suivant :

Finales du 1r et 2e ton — Ré.
» 3e et 4e » — Mi.
» 5e et 6e » — Fa.
» 7e et 8e » — Sol.

13. Si l'on a bien compris la règle précédente, on n'aura aucune difficulté à discerner le ton dans lequel un Plain-Chant est écrit. En effet, le moyen est des plus simples :

On cherche la finale. Si elle est *Ré*, le chant appartient au 1r ou au 2e ton. La finale est-elle *Mi* on est dans le 3e ou 4e. La finale *Fa* indique le 5e et le 6e ton. Enfin la finale *Sol* caractérise le 7e et le 8e ton. (1)

Pour discerner *auquel* des deux tons possibles appartient une antienne, on fera attention à la contexture du Plain-Chant. Si la mélodie descend fréquemment *au-dessous* de la finale et ne monte guère plus haut que la quinte de la finale, le chant est dans le ton plagal (pair) (2e, 4e, 6e, 8e).

Si, au contraire, la mélodie ne descend qu'à une note *au-dessous* de la finale et monte jusqu'à l'octave de la finale, on est indubitablement dans le ton authentique (impair) (1e, 3e, 5e, 7e).

On analysera, comme exercice, les morceaux suivants que l'on comparera entre eux :

Dans le 1r ton, *Salve Regina*. Dans le 2e ton, *Jesu redemptor omnium*. Dans le 3e ton, les *Vêpres de la S.te Vierge*, 1e et 3e Ant. Dans le 4e ton, *Te Deum*. Dans le 5e ton, *Alma redemptoris*. Dans le 6e ton, *Homo quidam*. Dans le 7e ton, *Jesu Corona Virginum*. Dans le 8e ton, Hymne de la S.te Trinité, *Iam sol recedit igneus*.

14. Les tons peuvent être affectés d'une des qualités suivantes : ils peuvent être réguliers ou parfaits, irréguliers ou imparfaits; surabondants ou mêlés.

15. Sont réguliers ou parfaits, les chants dont la mélodie atteint sans les dépasser les limites naturelles de l'échelle caractéristique du ton, c'est à dire une octave. Voir les huit exemples précités § 13.

---

1) Quand le 2e ton est transposé, la finale devient *La*. Voir dans le *Vesperale* de L. J. T. (Gand, Van Rycheghem, 1855.) L'Hymne des Vêpres de Noël : *Jesu Redemptor*. Dans toutes les publications du même auteur le 2e ton est partout transposé.

16. Irréguliers ou imparfaits sont ceux qui restent en deça de leurs limites naturelles. Voici quelques exemples où le ton est imparfait :

Dans le 1r ton. 1e Antienne des Vêpres du 4e Dimanche de l'Avent : *Canite Tuba in Sion.*

» 2e » 5e » des mêmes Vêpres : *Omnipotens.*

» 3e » 3e » des Vêpres dans l'Octave de S.t Jean Evangeliste (*Hic est*).

» 6e » *Regina Cœli.*

» 7e » 1e Antienne des Vêpres de S.t Clément (23 Nov.) *Orante Sancto Clemente.*

17. Les chants surabondants sont ceux qui s'étendent au-dessus ou au-dessous de leur échelle caractéristique. Voir *Dies Iræ; O Gloriosa Virginum.*

18. Les chants mêlés sont ceux qui appartiennent à deux tonalités. Tels sont *Victimæ Paschali* (1r et 2e ton) et *Lauda Sion* (7e et 8e).

§ 5.

ACCIDENTS (♭♮♯)

19. Le caractère propre du Plain-Chant est essentiellement diatonique, et de sa nature il n'admet aucune altération. Mais depuis plusieurs siècles l'influence de la musique harmonisée a modifié jusqu'à un certain point ce caractère, et dans les Antiphonaires antérieurs au seizième siècle on trouve déjà dans les chants des premier et sixième ton l'emploi du Si ♭ alternant avec le Si ♮.

L'emploi de l'orgue pour l'accompagnement du Plain-Chant, ainsi que l'usage des faux-bourdons (§ 38), a introduit dans quelques tons l'usage du dièze, non seulement dans l'accompagnement, mais même dans le chant. Cet abus s'est étendu si loin que dans quelques chants on a été jusqu'à ajouter des dièzes aux Ut dans le 8e ton. (Voir le *Veni Creator Spiritus*, 1e strophe sur le mot *Visita.*)

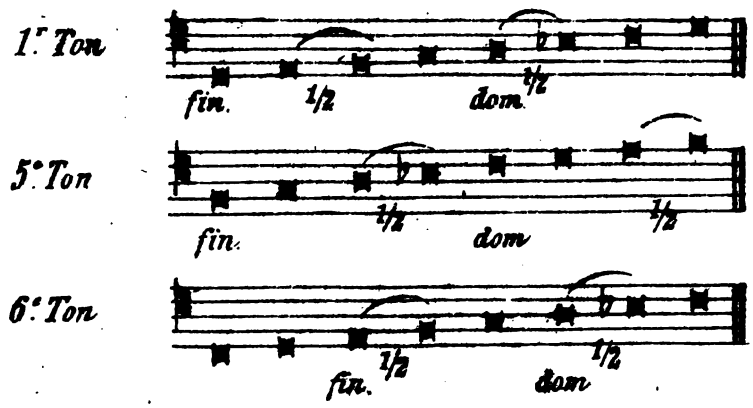
Depuis quelques années plusieurs personnes, désireuses de rendre au Plain-Chant le caractère que ces altérations successives lui avaient fait perdre, ont donné dans un extrême opposé : ils ont proscrit impitoyablement le dièze que depuis plusieurs siècles on employait dans la cadence du 8e ton, malgré la succession désagréable du triton (1) qui résulte de

(1) On sait que le mot *Triton* désigne la quinte majeure Fa Si, et qu'il y a fausse relation de triton partout où ces deux notes se trouvent en contact soit d'une manière immédiate Fa-Si, Si-Fa) où par le moyen de notes intermédiaires (Fa-Sol-La-Si, Si-La-Sol-Fa.

l'absence du dièze. Pour être logique ces novateurs auraient du aussi supprimer le bémol dans le 1ᵉ, le 5ᵉ et le 6ᵉ ton, car en définitive le bémol n'est pas plus inhérent à la musique d'église que le dièze.

20. On doit donc admettre qu'en certains cas, c'est-à-dire partout où l'absence du dièze peut donner lieu à une succession de triton, la note inférieure peut être affectée d'un dièze.

21. Quant au bémol il se trouve presque partout annoté dans les Antiphonaires. On le trouve même fréquemment à la clef dans le 1ᵉ, le 5ᵉ et le 6ᵉ ton. Voici les gammes qui en résultent :

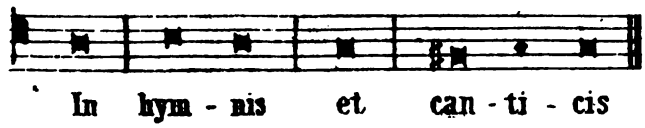


22. Le bémol est aussi employé (mais accidentellement) dans les 3ᵉ, 4ᵉ et 8ᵉ tons. Voyez la 1ᵉ Ant. des Vêpres de Pentecôte : *Cum Cumplerentur* (3ᵉ ton), la 4ᵉ Ant. des Vêpres de la Trinité : *Laus Deo Patri* (4ᵉ ton), *Absolve Domine*, Messe des morts (8ᵉ ton).

23. Il est plus difficile de déterminer l'usage du dièze que celui du bémol. En premier lieu son emploi ne doit toujours être qu'accidentel, et en second lieu il est rarement écrit dans les livres de chant, et enfin il faut un certain talent chez l'organiste pour accompagner purement sans dièzes. Cependant on ferait bien de borner son usage aux cas suivants.

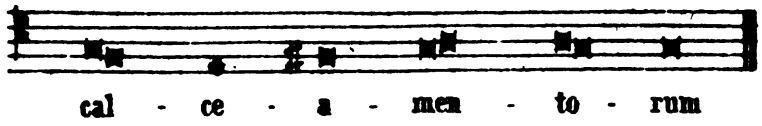
A. Dans les 1ᵉ et 2ᵈ tons on mettra un dièze aux cadences finales, *ad libitum*.

B. Dans le 7ᵉ ton on mettra un dièze au Fa dans tous les cas où la mélodie sera analogue à la fin du premier verset du *Lauda Sion*.



C. Enfin dans le 8ᵉ ton on emploiera le Fa dièze dans toutes les cadences finales.

Exemple (*Antienne du Mercredi de la première semaine de l'Avent*).



Le dièze a été employé dans tous ces derniers cas par tous les grands compositeurs du 16e siècle et notamment par Palestrina.

Nous croyons donc qu'il vaudra mieux employer le dièze avec modération que d'écorcher les oreilles des fidèles par des successions barbares qui sont l'antithèse de la douceur consonnante qui doit régner dans le Plain-Chant.

§ 6.

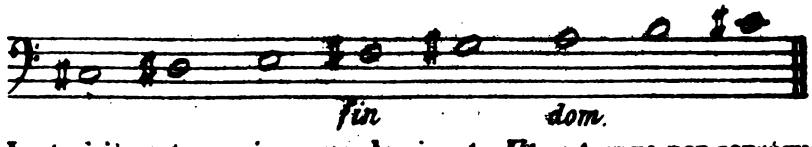
DU CHOIX D'UNE DOMINANTE.

24. Nous avons vu plus haut que l'étendue des huit tons de l'église embrassaient une totalité de deux octaves. Le besoin de restreindre cette échelle dans les limites d'une voix moyenne a été cause que l'on a dû transposer la plupart de ces tons.

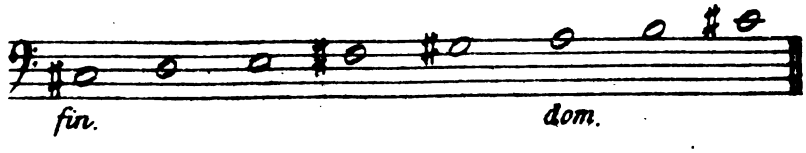
25. Divers systèmes ont tour à tour prévalu à cet égard. Le plus rationel et le meilleur est celui qui consiste à réunir sur une seule note toutes les dominantes des huit tons.

26. Prenons par exemple *La* pour dominante unique : nous voyons que le premier ton tel qu'il est noté dans les livres de chant a pour dominante *La*. Il n'y a donc pas lieu à le transposer.

Le second ton a pour dominante *Fa*. Pour que cette note devienne *La* il faudra le transposer d'une tierce majeure. Sa finale sera donc un Fa ♯ et sa gamme sera la suivante.

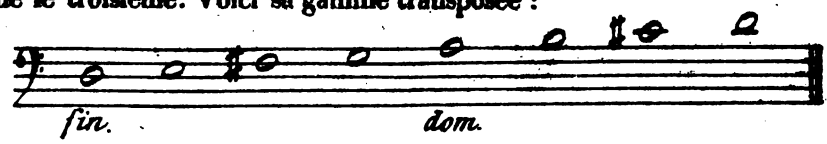


Le troisième ton qui a pour dominante *Ut* se trouve par conséquent une tierce mineure trop haut. On devra donc le transposer d'autant. Voici la gamme qui en résultera :



Le quatrième ton qui a *La* pour dominante ne sera pas transposé.

Le cinquième qui a pour dominante *Ut* subira la même transposition que le troisième. Voici sa gamme transposée :



Le sixième ton a pour dominante *La*. Pas de transposition.

Le septième ton a pour dominante *Ré*. On le transpose à la quarte inférieure, Ainsi :

Le huitième ton a pour dominante *Ut*. Il exige donc une transposition de tierce mineure inférieure. Voici sa gamme transposée :

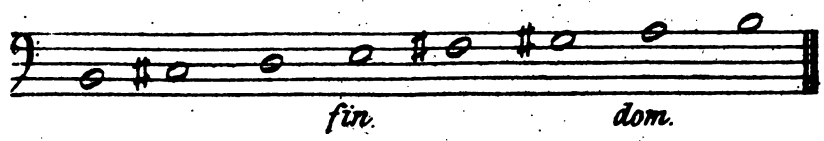
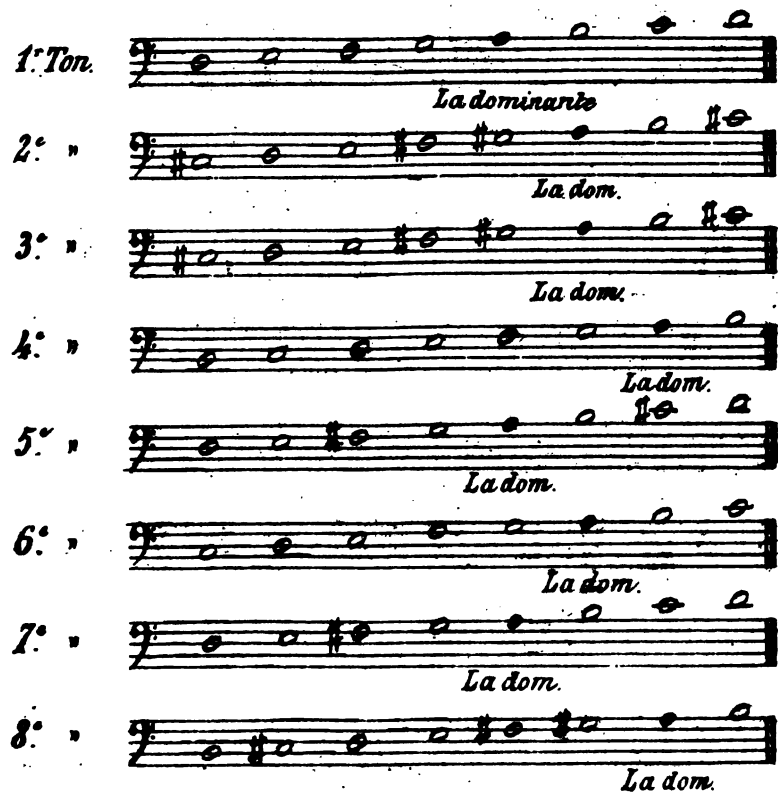


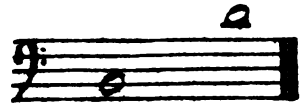
***Tableau des 7 Gammes transposées sur la dominante unique* La.**



Observation. *Le ton nommé improprement* 8e *irrégulier ne se transpose pas. — Les exemples les plus connus de cette tonalité, sont : la* 5e *Antienne des Vêpres du Dimanche et le Sanctus des Messes* In Feriis *et* Pro Defunctis.

27. On voit par la table précédente :

A. Que l'étendue entière du Plain-Chant est bornée par le moyen d'une dominante unique dans les limites d'une octave et d'une tierce :



B. Que cette étendue étant commune aux trois voix d'homme : basse, baryton et ténor, la dominante *La* se trouve être la plus favorable pour le chant à l'unisson accompagné par l'orgue.

C. Qu'en choisissant *La* pour dominante on a cinq tons transposés et trois non transposés.

D. Que parmi les 5 tons transposés trois le sont à la tierce mineure inférieure, le 3e, 5e et 8e; un seul est transposé à la quarte inférieure, le 7e, enfin un seul est transposé à la tierce supérieure, le 2e. (1)

Il est clair que si l'on veut choisir pour dominante *Si* ♭ ou *Ut* on n'aura qu'à transposer d'un demi-ton ou d'un ton et demi toutes les gammes précédentes. De même si l'on veut choisir *Sol* pour dominante on les transposera un ton plus bas.

28. Dans les chœurs où les voix de basse dominent, il sera bon de prendre *Sol* pour dominante dans les offices de longue haleine. De même si les ténors sont en nombre supérieur on pourra prendre *Si* ♭ ou *Ut* pour dominante dans certains morceaux comme le Magnificat, les Hymnes, etc.

Observation. *Dans tous les exemples qui vont suivre on a fait choix de la dominante unique* La.

§ 7.

GUIDON.

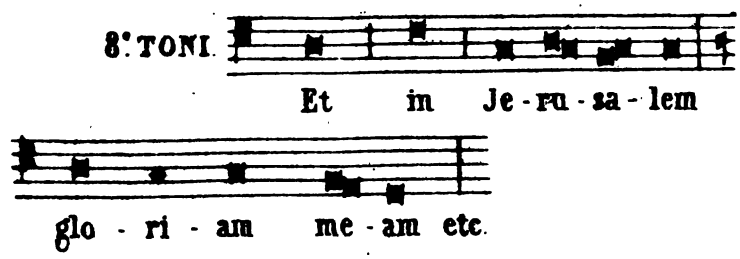
29. Le Guidon est une petite figure qui se place a la fin de chaque portée pour avertir le chantre en lui indiquant la première note de la

(1) Si l'on exécute sur les nouveaux livres de chant ou le second ton est ordinairement transposé on devra le transposer une seconde fois une tierce mineure plus bas.

portée suivante :

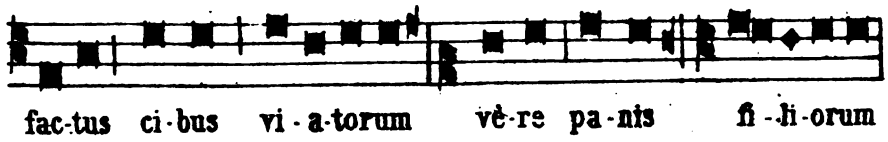
EXEMPLE.

3.e *Antienne des Vêpres du 3me Dimanche de l'Avent.*



29me Le Guidon se place aussi chaque fois que l'on change de clef dans le cours d'un chant.

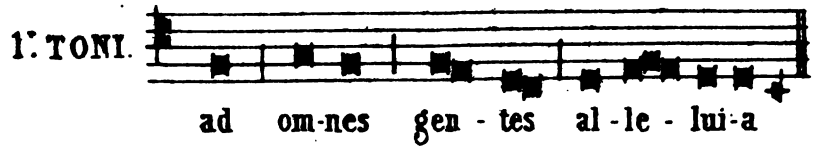
EXEMPLE.



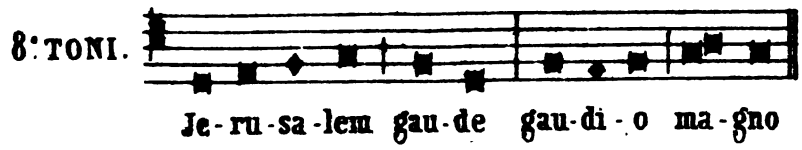
30. Il existe une autre espèce de Guidon, que l'on place à la fin des Antiennes pour indiquer l'intonation de l'Antienne suivante ; ce signe très ingénieux est généralement en usage dans tous les Antiphonaires modernes.

EXEMPLE.

Fin de la 1re Antienne des Vêpres du 3me Dimanche de l'Avent.



Commencement de la 2me Antienne des mêmes Vêpres.



31. Le Guidon qui se trouve à la fin de la 1re Antienne sur le *Si* indique que la 2e Antienne doit commencer sur cette note.

§ 8.

ACCOMPAGNEMENT.

32. Depuis les temps apostoliques jusques vers le IXe siècle le chant ecclésiastique s'exécutait simplement par des voix à l'unisson ou à l'octave. L'harmonie, au point de vue pratique, était généralement inconnue et tout au plus avait-on poussé la hardiesse jusqu'à employer de loin en loin sur la cadence finale quelqu'accord de quinte sans tierce.

Mais l'invention de l'orgue et la conséquence immédiate de ce fait : l'introduction dans l'église de la musique à plusieurs parties, opérèrent une révolution immense dans l'exécution de la musique d'église.

On commença dès lors à découvrir successivement les lois fondamentales du contrepoint, et presqu'immédiatement on en tenta l'application sur un genre de musique profondément enraciné dans les mœurs de ces temps-là : la musique d'église.

L'accompagnement par l'orgue, et l'harmonisation vocale du Plain-Chant commencèrent dès lors à jouer un rôle très important dans l'église, et l'influence de cette nouveauté, à laquelle nous devons notre musique moderne, s'accrut graduellement jusques vers le milieu du XVIe siècle. — Cette époque marqua dans ce genre de musique la période du plus haut développement artistique.

Il est inutile d'examiner ici si l'influence de *l'harmonie* a été pour le Plain-Chant une source de bons ou de mauvais résultats, toujours est-il, que la musique harmonisée s'est incorporée dans notre sens auditif, au point de ne plus nous permettre la séparation des deux éléments constitutifs de l'art musical : la mélodie et l'harmonie.

Certes, il n'est pas de villageois au XIXe siècle qui ne trouvât fade et monotone, je dirai même insupportable, l'emploi constant d'une musique non harmonisée.

33. Ce point adopté, examinons qu'elle est la combinaison harmonique qui conservera le mieux au Plain-Chant son caractère propre, et sa tonalité antique. Il n'est pas douteux que la préférence doive être accordée à l'harmonie consonnante (1) et encore ne doit-on l'employer que dans sa forme la plus simple : l'accord parfait sans renversement.

34. Dans l'harmonisation du Plain-Chant on emploiera donc presqu'exclusivement l'accord parfait. — L'accord de 6e s'appliquera plus rarement. — Tous les autres accords ne s'emploieront *jamais*.

---

(1) Voyez la Préface.

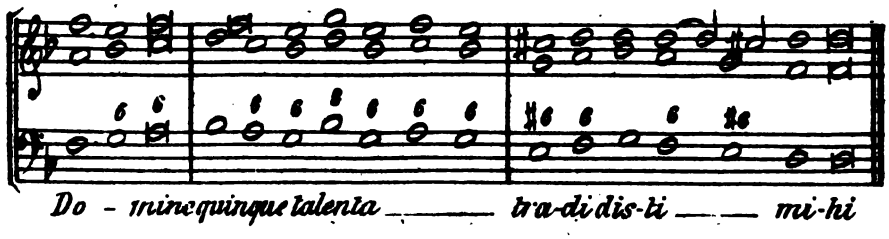
35. L'accompagnement du Plain-Chant peut s'exécuter de trois manières principales :

1° Avec le chant dans la partie grave;
2° » dans une partie intermédiaire;
3° » dans la partie supérieure.

36. La première manière est spécialement usitée en France pour tout l'office divin en dehors de la Psalmodie et des Hymnes.

37. Le plus grand inconvénient de ce procédé gît dans une certaine monotonie qui résulte de la pauvreté des enchaînements harmoniques. Une suite infinie d'accords de 6e; un mouvement direct sans interruption, voilà l'effet produit par cette manière d'accompagner.

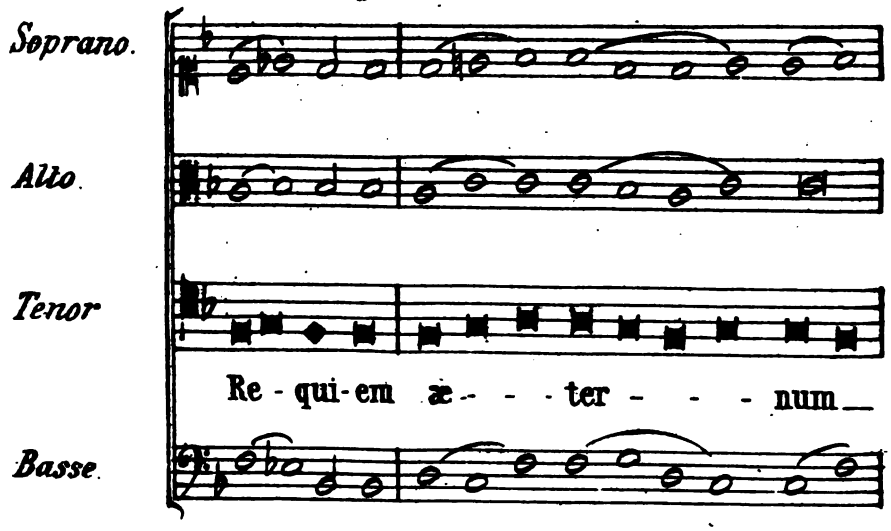
EXEMPLE.

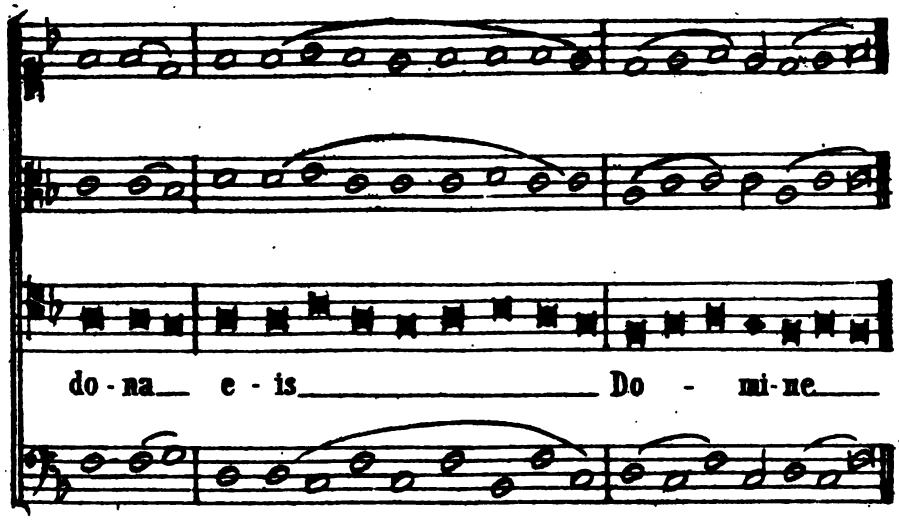


38. La seconde manière est celle qui est usitée dans les *faux-bourdons*, et dans presque tous les cas où l'on harmonise le Plain-Chant à plusieurs voix. — A l'orgue elle est d'une exécution difficile mais d'un effet superbe.

EXEMPLE A 4 VOIX.

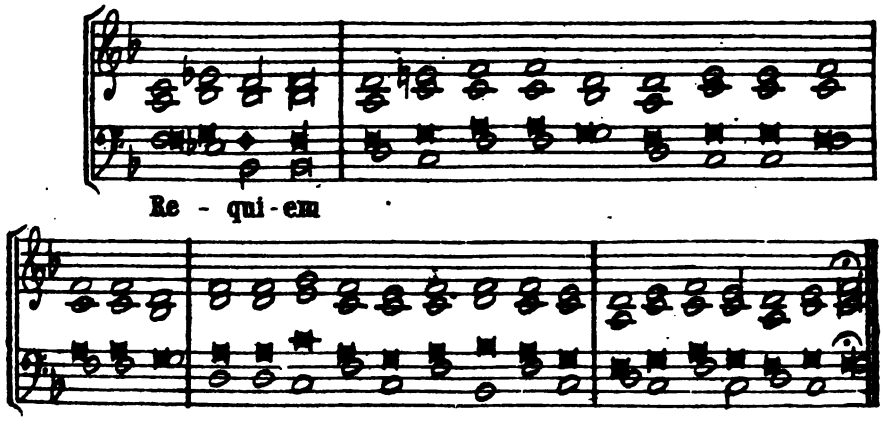
NOTA. *Le chant se trouve toujours dans la partie de ténor.*





LE MÊME EXEMPLE DISPOSÉ POUR L'ORGUE.

NOTA. — *Les notes marquées en noires sont celles du chant.*



39. Enfin la troisième manière est celle qui est généralement adoptée en Belgique. — Elle est plus conforme au caractère mélodique du Plain-Chant que la première manière, et au point de vue de l'exécution elle n'offre pas autant de difficultés que la seconde. — Nous nous en occuperons donc exclusivement dans la suite de cet ouvrage, en commençant par l'harmonisation des huit échelles principales avec leurs modifications et leurs principales cadences finales.

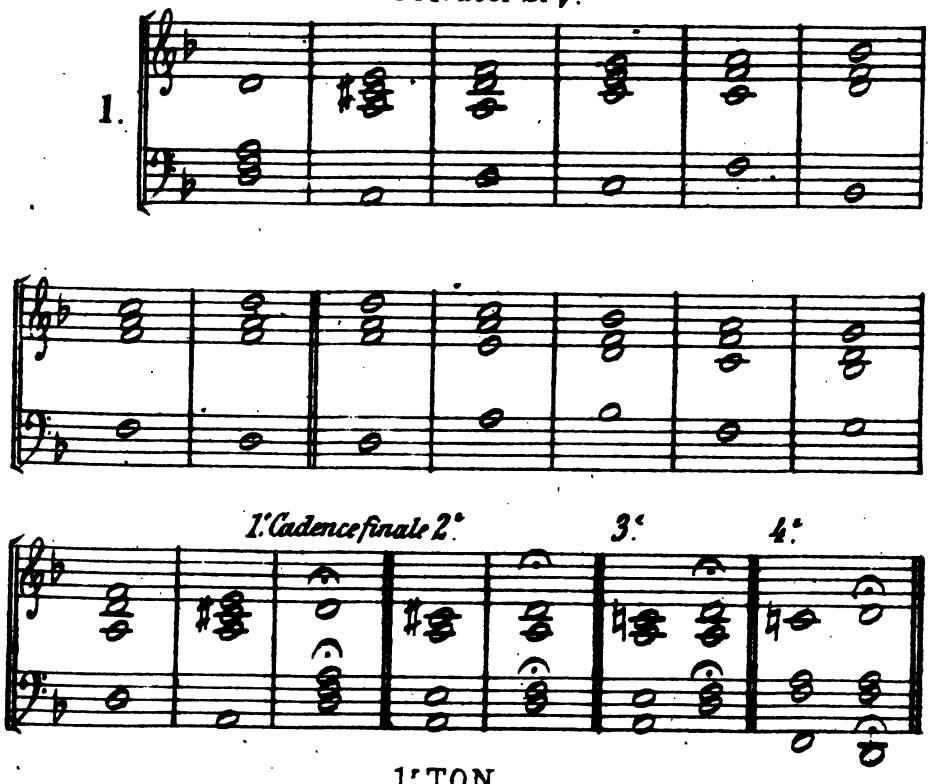
Gammes des huit Tons.

Nota. *Nous prenons toujours* La *comme dominante.*

Nota. *Les cadences finales sont indiquées par* 𝄐

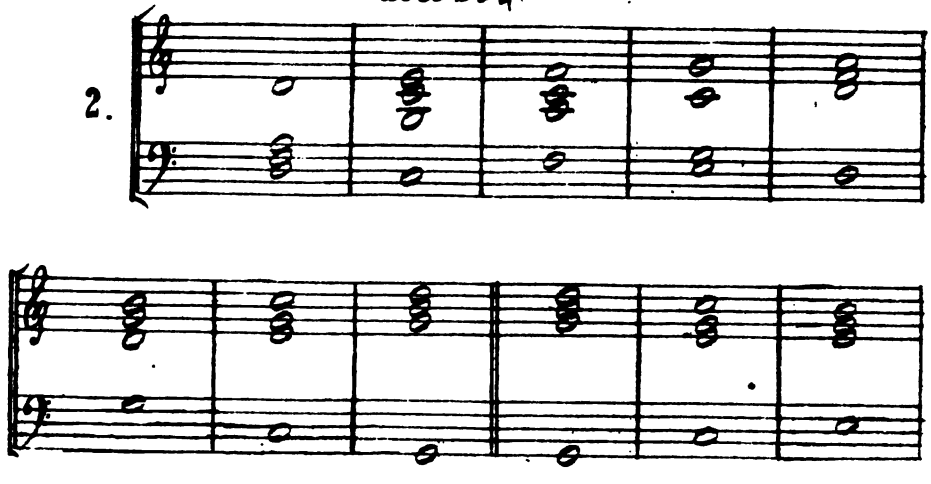
1er TON *avec Si* ♭.

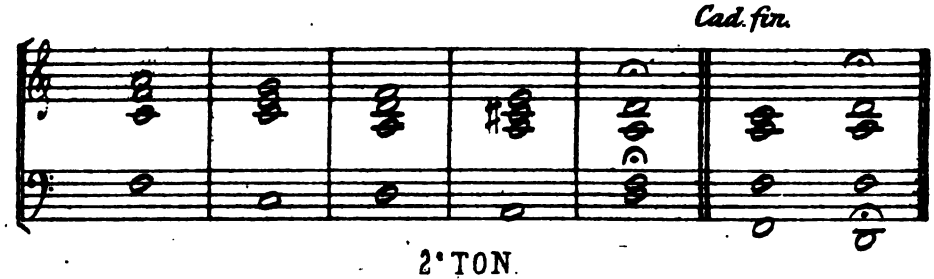
1.



1er TON
avec Si ♮

2.

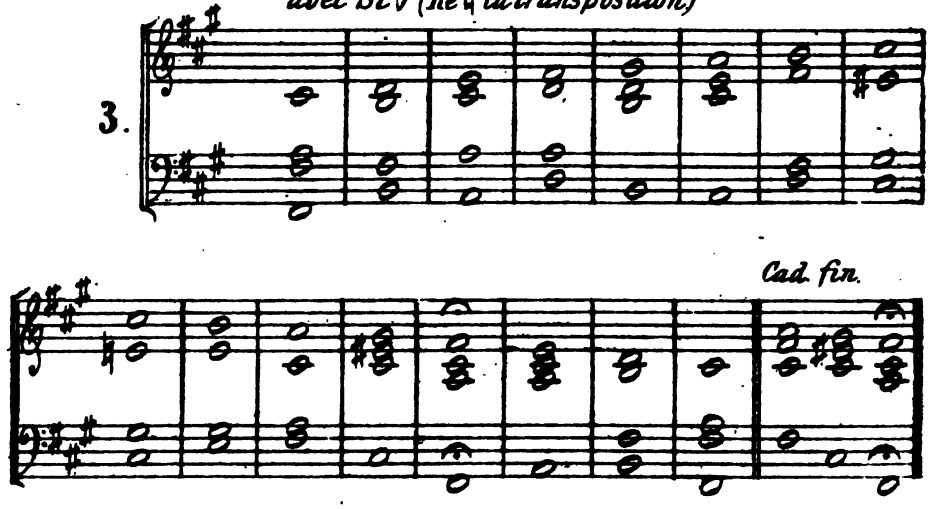


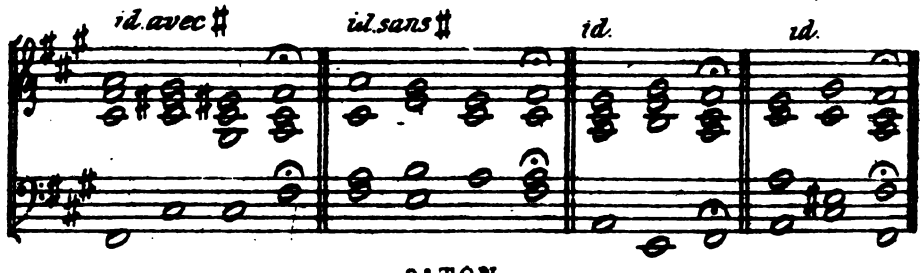


2° TON.

avec Si♭ (Ré♮ la transposition.)

3.

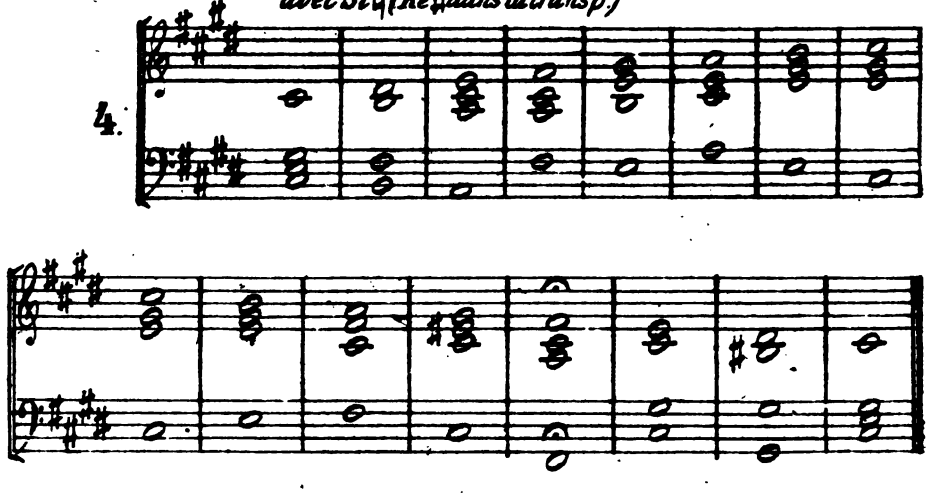


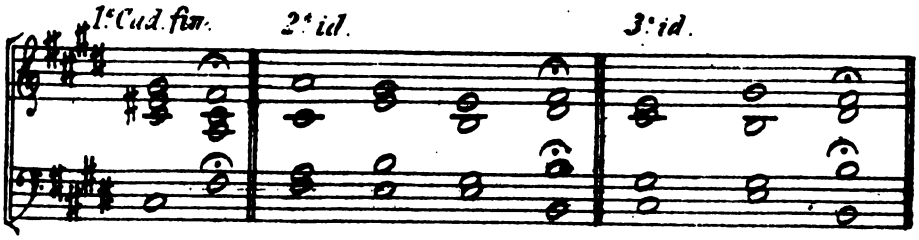


2° TON.

avec Si♮ (Ré♯ dans la transp.)

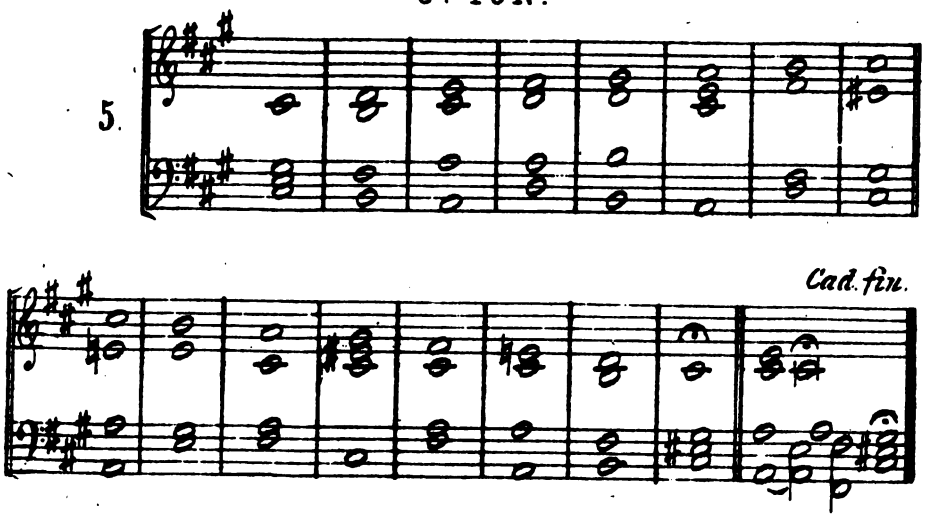
4.





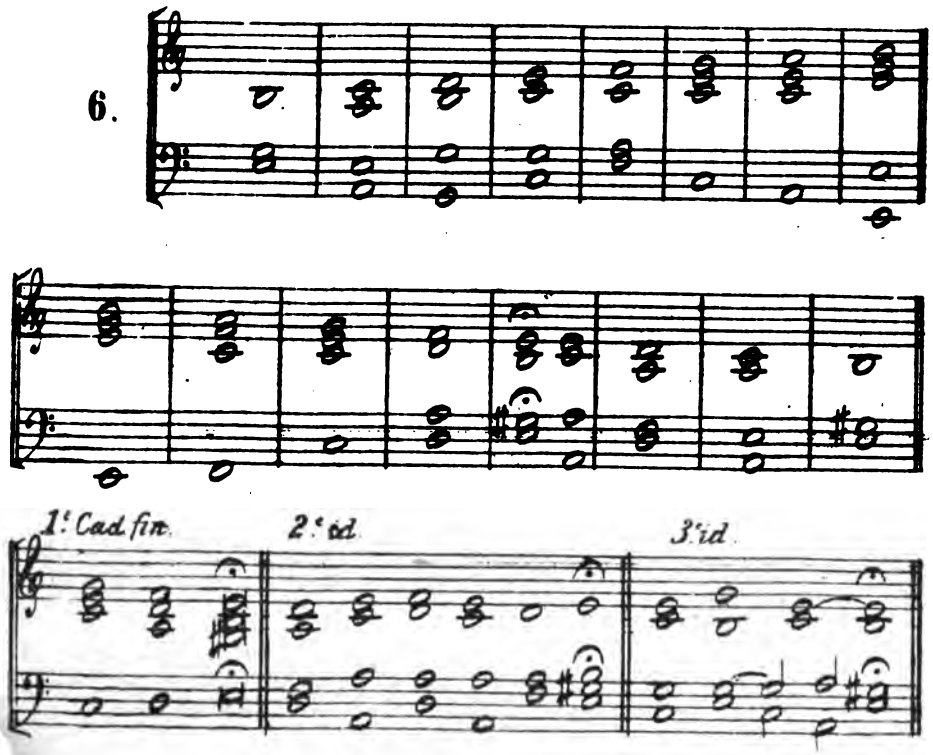
3. TON.

5.



4.e TON.

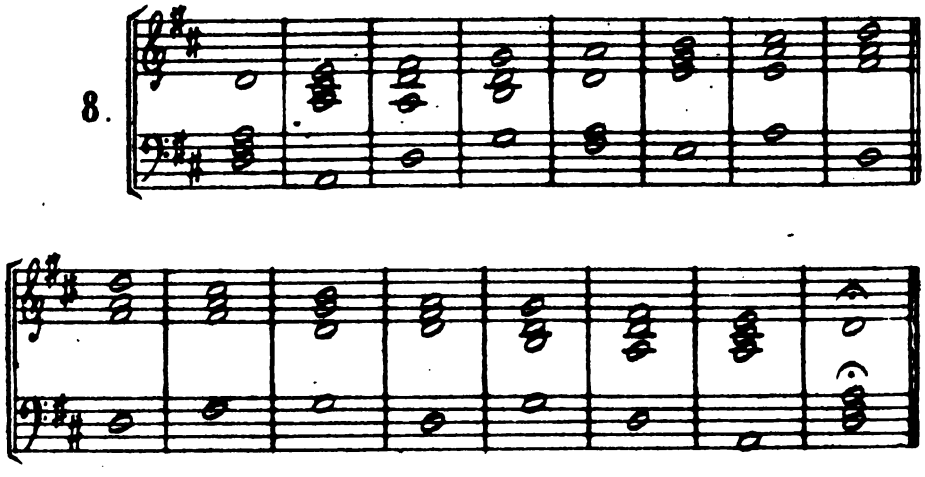
6.



5e TON.

avec Si♭ (Sol♮ dans la transposition.)

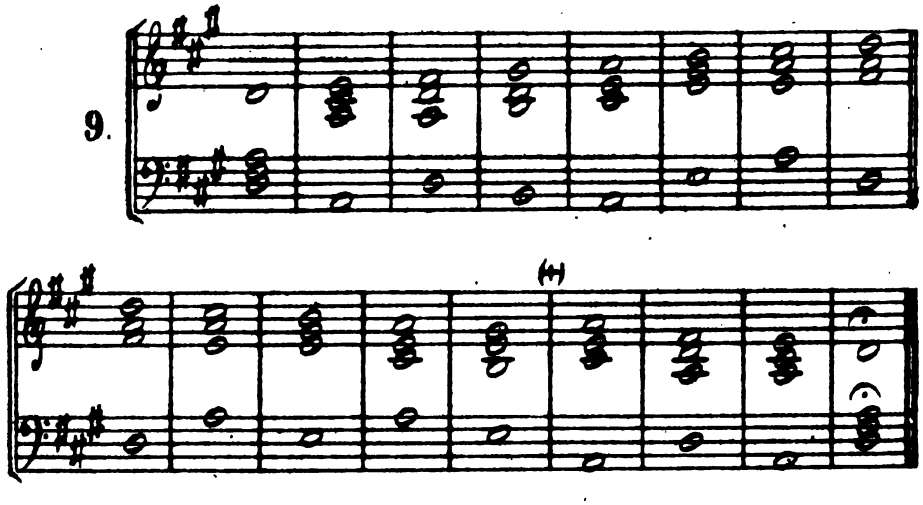
8.



5e TON.

avec Si♮ (Sol♯ dans la transp.)

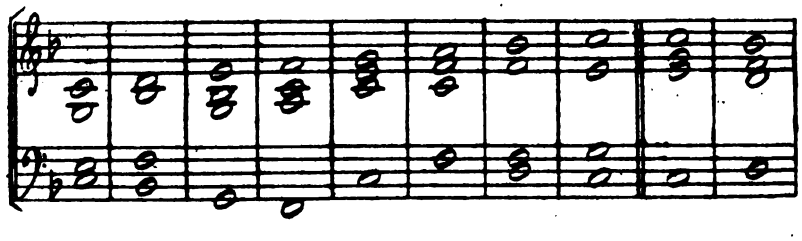
9.

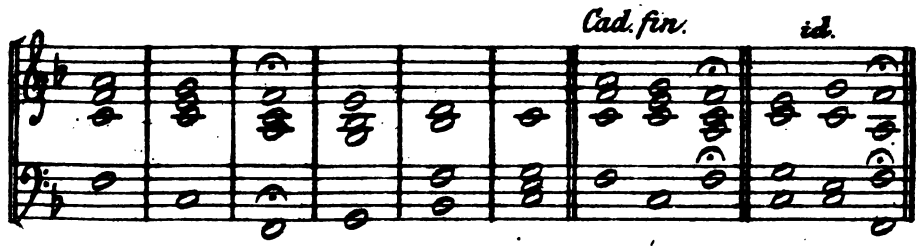


(+) *Dans la gamme descendante de ce ton le* Si♮ *est toujours suivi d'*Ut.

6e TON.

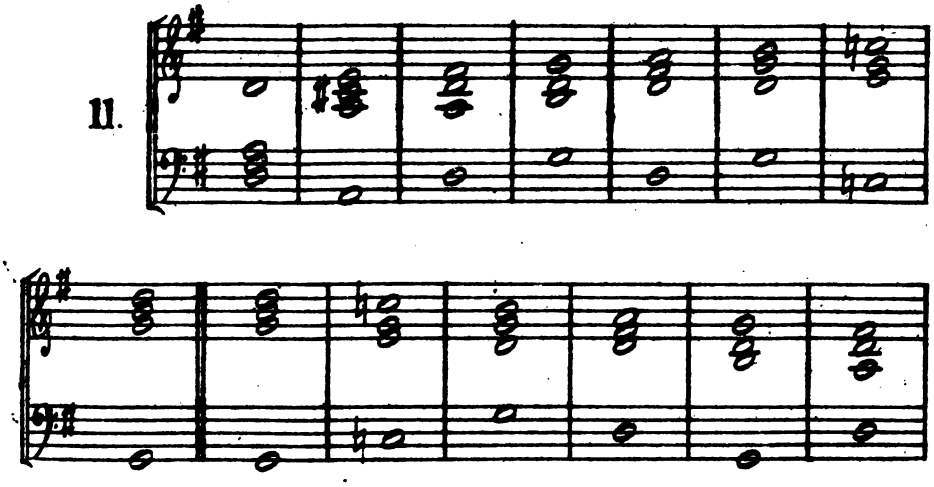
10.

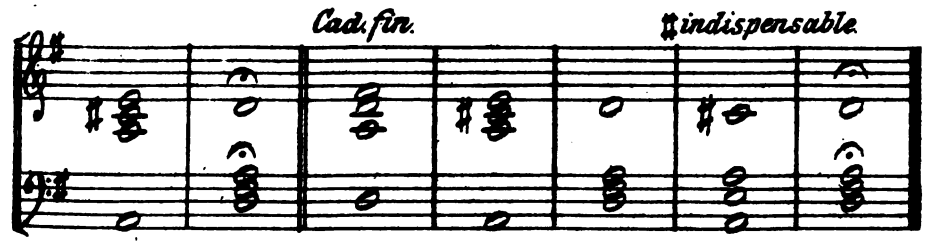




7° TON.

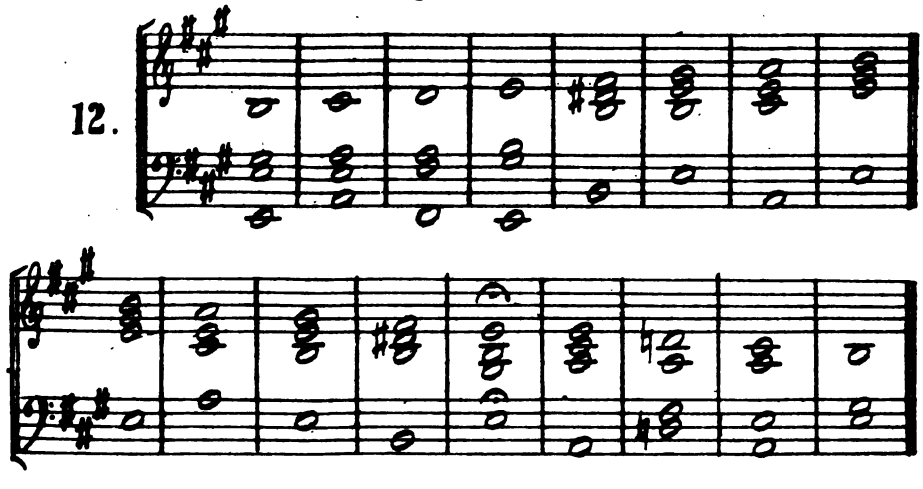
11.

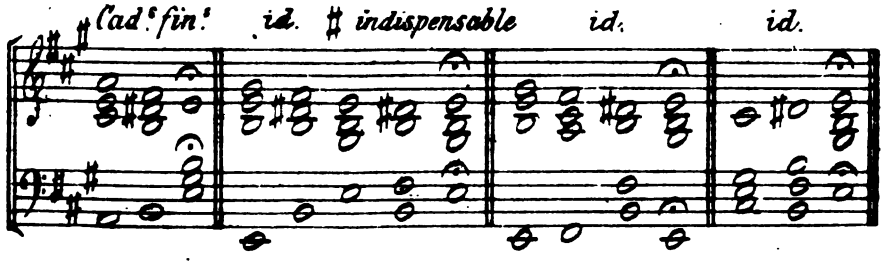




8° TON.

12.





40. On voit par les gammes précédentes que l'accord parfait est employé presqu'exclusivement; l'accord de 6e ne s'emploie régulièrement que dans le 4e ton, sur la pénultième note de la cadence finale, dans les autres cas son emploi est purement accidentel.

41. On aura remarqué que les gammes précédentes, tant sous le rapport harmonique que sous le rapport mélodique, ne répondent exactement à aucune de nos gammes modernes. Les cinquième et sixième tons font exception. Ils répondent parfaitement à notre tonalité majeure.

42. Les six autres tons participent généralement du caractère de deux ou trois gammes :

A. Le premier ton fait ses cadences sur *Ré* mineur, ses cadences accidentelles sur l'accord de *La* majeur et *Ut* majeur.

B. Le deuxième ton fait sa cadence finale sur *Fa* ♯ mineur. Ses cadences accidentelles sont *La* majeur, *Ut* ♯ majeur et *Mi* majeur.

C. Le troisième ton offre alternativement le caractère des gammes de *La* majeur, *Fa* ♯ mineur et *Mi* majeur. Sa cadence finale se fait sur l'accord d'*Ut* ♯ majeur.

D. Dans le quatrième ton aucune gamme ne domine exclusivement; celles d'*Ut* majeur, *Ré* mineur, *Fa* majeur, *Sol* majeur et *La* mineur y apparaissent tour-à-tour. La cadence finale se fait sur l'accord de *Mi* majeur.

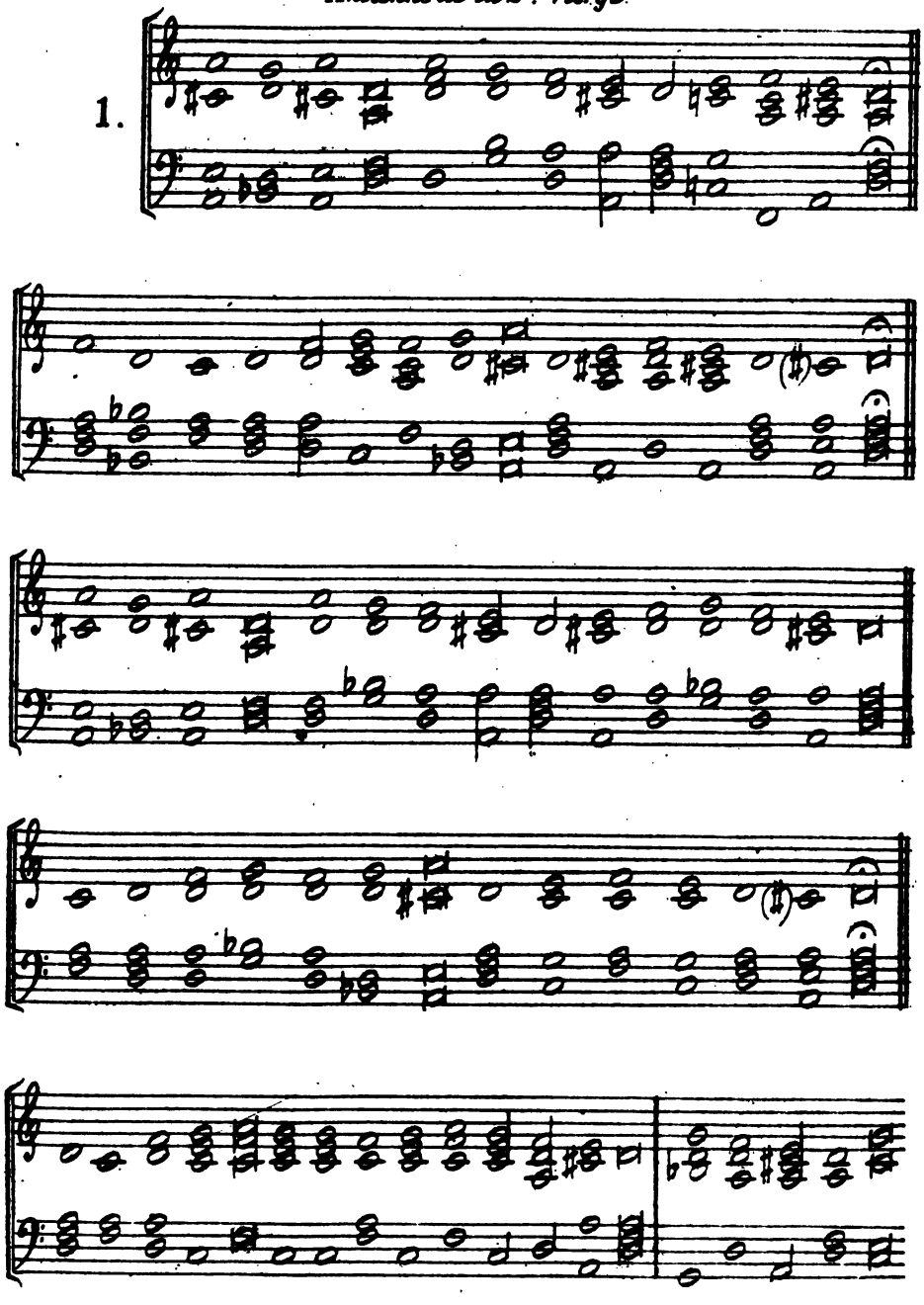
E. Le septième ton présente dans sa partie supérieure le caractère du ton de *Sol* majeur; dans la partie inférieure il répond exactement à la tonalité de *Ré* majeur.

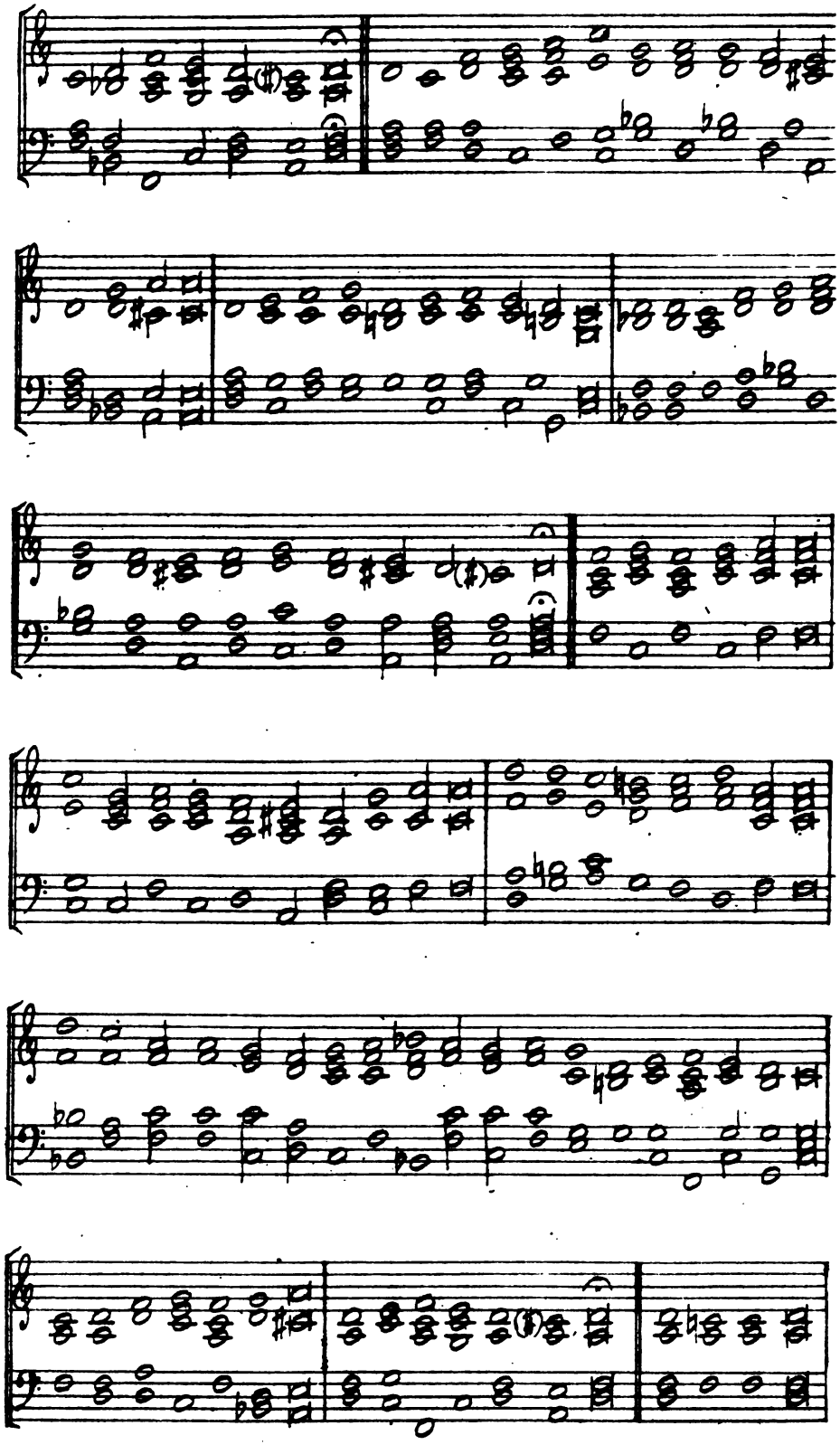
F. Le huitième ton flotte entre les tonalités de *La* majeur et *Mi* majeur. Le ton de *Ré* apparaît avec l'emploi du *Si* ♭.

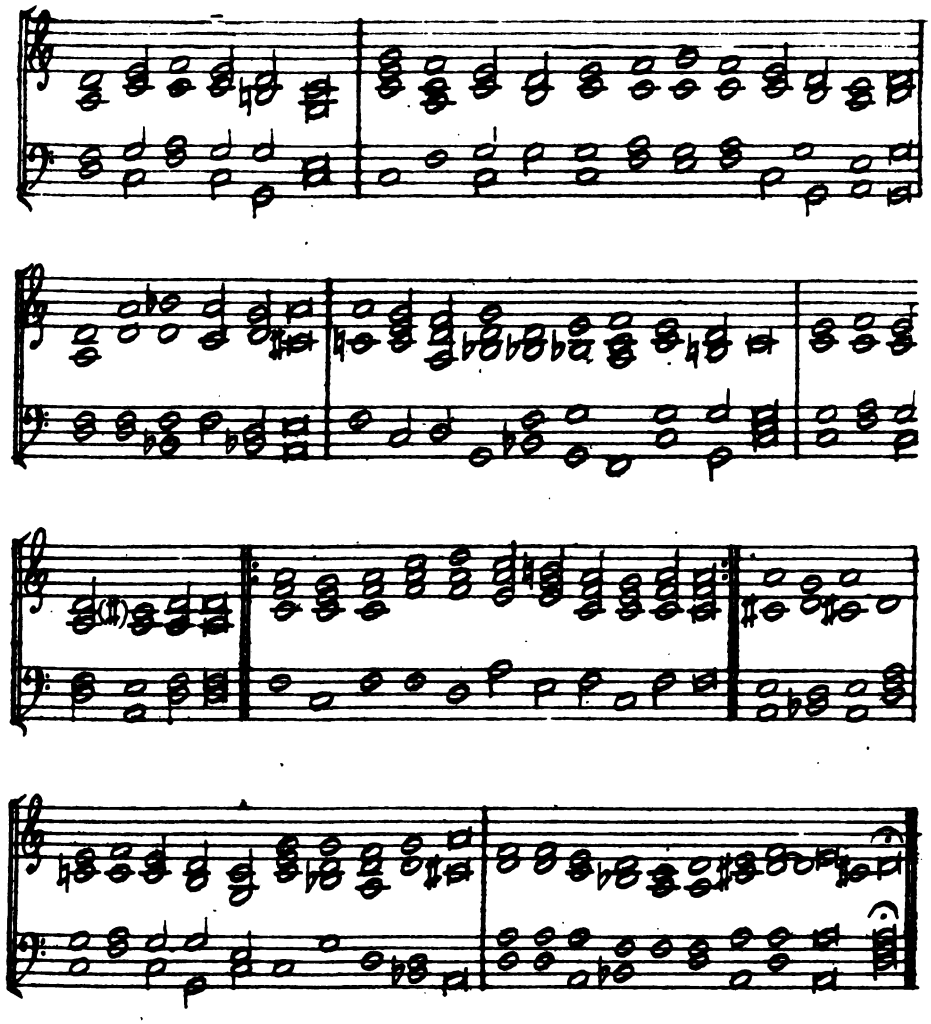
43. Nous donnons ici quelques exemples dans les huit tons pour éclaircir ce qui dans les règles précédentes pourrait sembler difficile ou obscur. Tous ces exemples sont choisis parmi les chants qui sont d'un usage quotidien, ou qui renferment quelques anomalies. Les Hymnes sont presque tous dans ce dernier cas.

CHANTS DU PREMIER TON.

Salve Regina,
Antienne de la S.te Vierge.



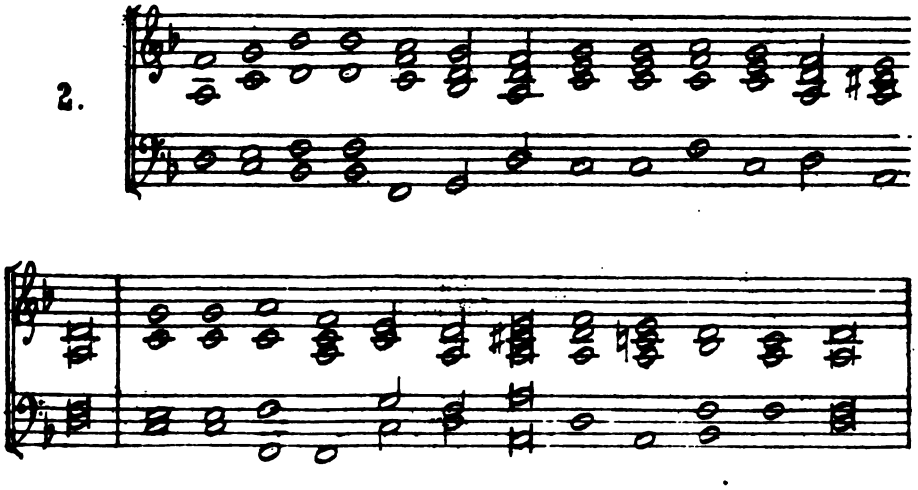


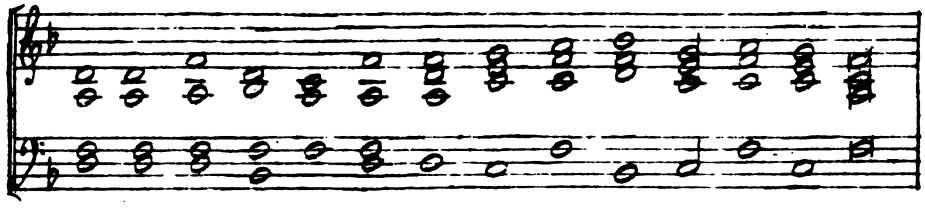


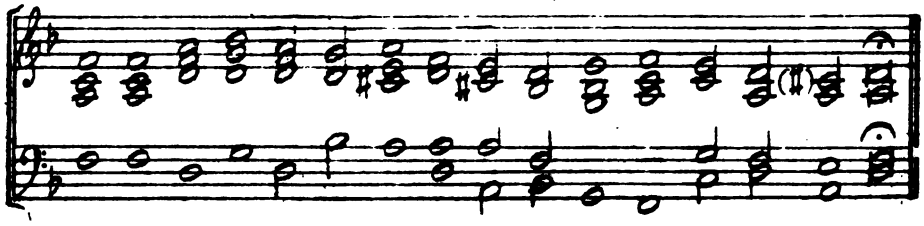
Vexilla Regis.

Hymne de la Passion.

2.



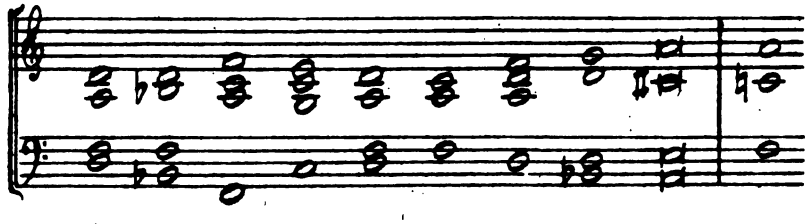


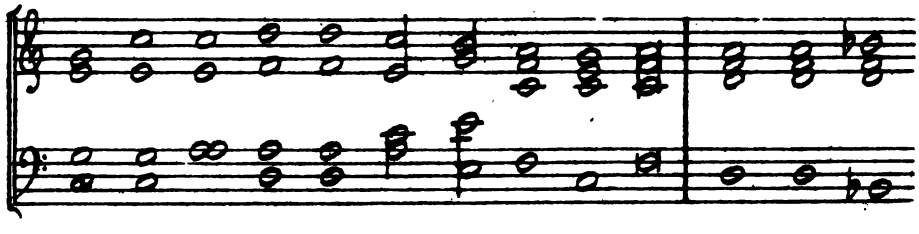


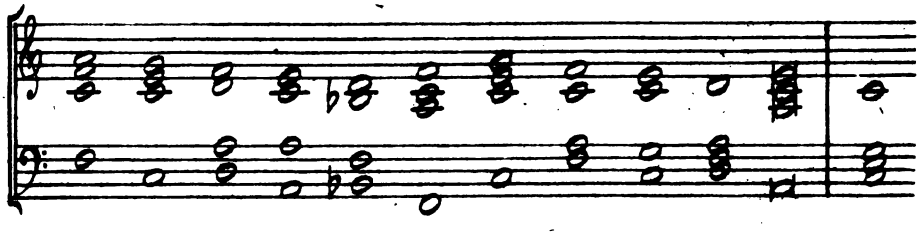
Ad regias agni dapes.

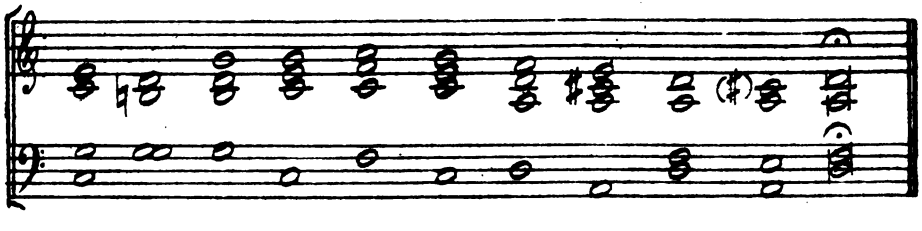
Hymne de Quasimodo

3.





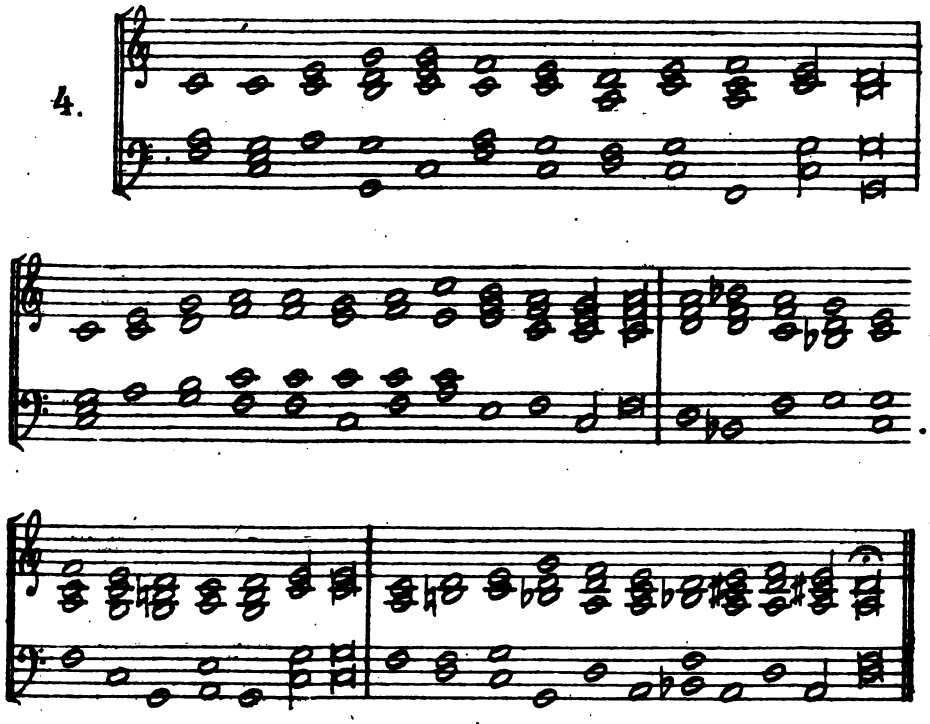




Placare Christe servulis.

Hymne de la Toussaint.

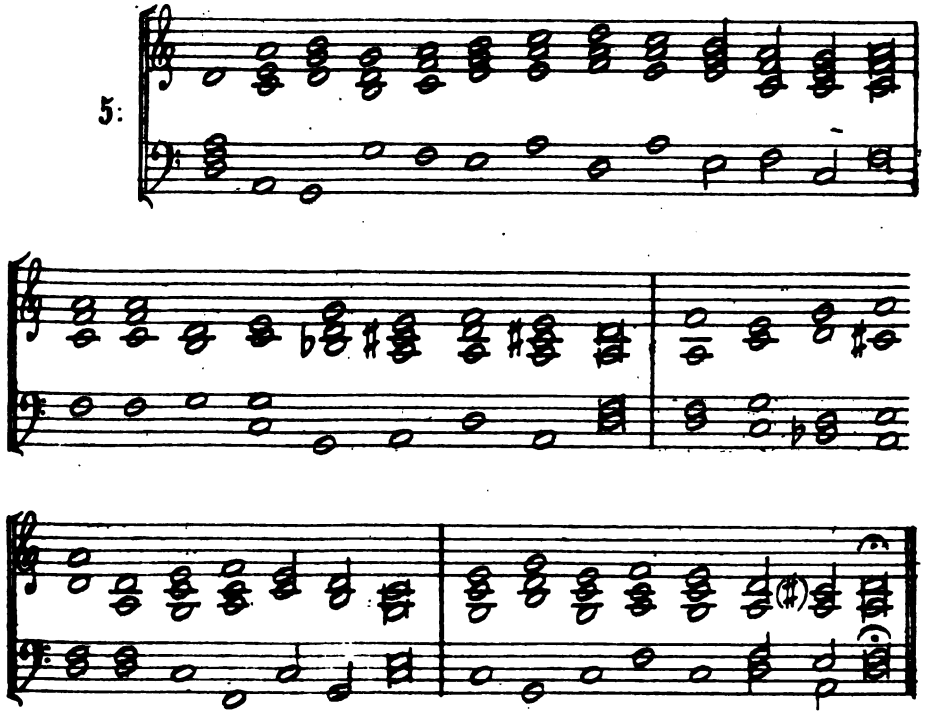
4.



Ave maris stella.

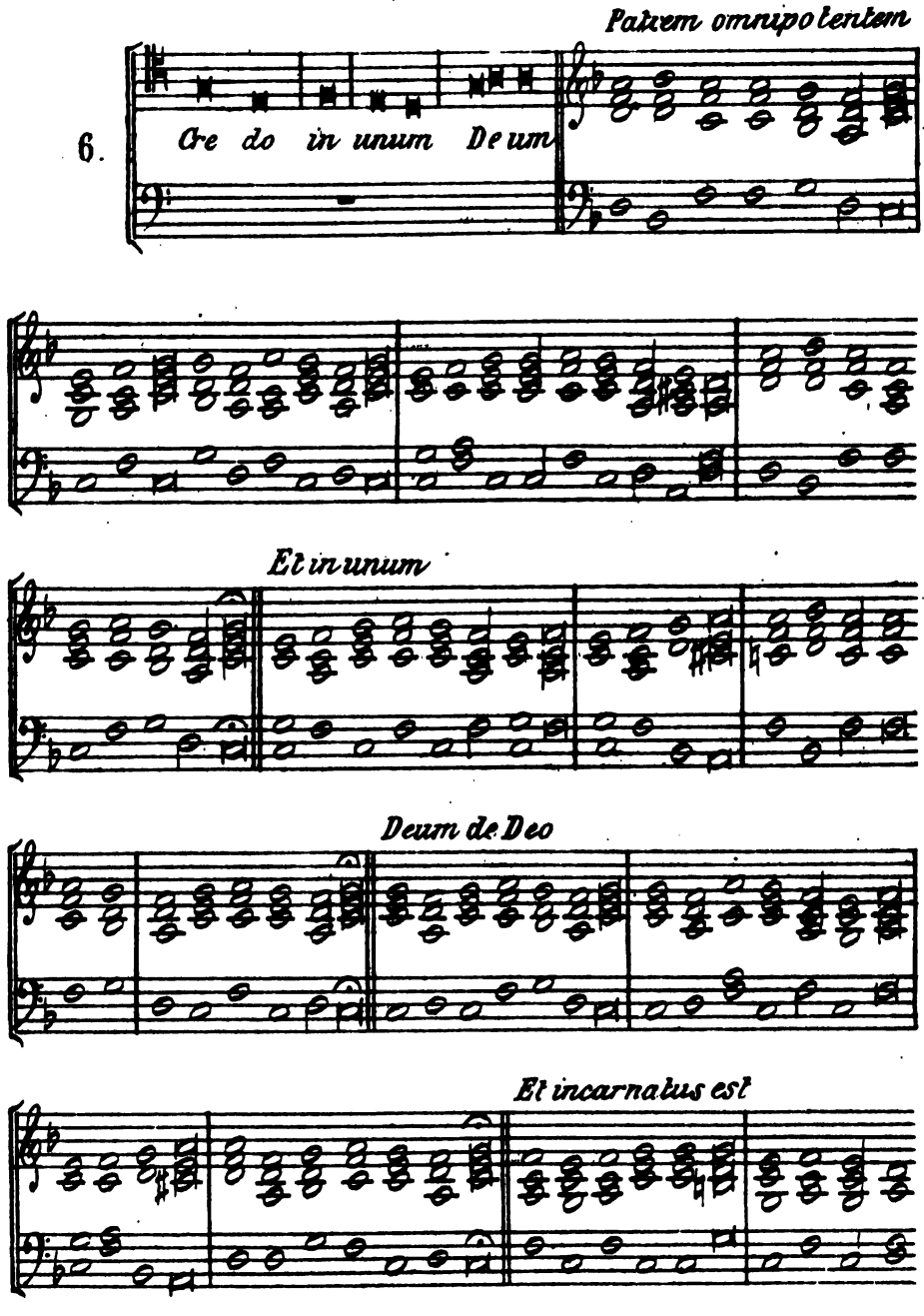
Hymne des fêtes de la S.te Vierge.

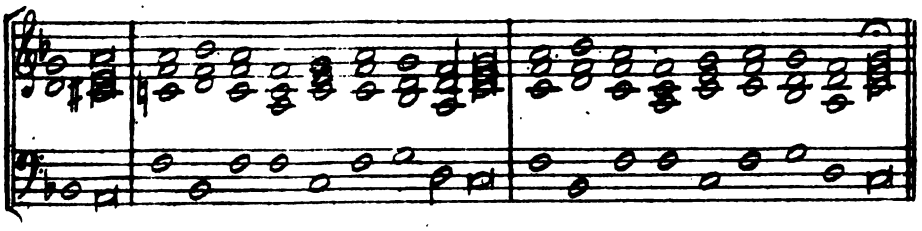
5.



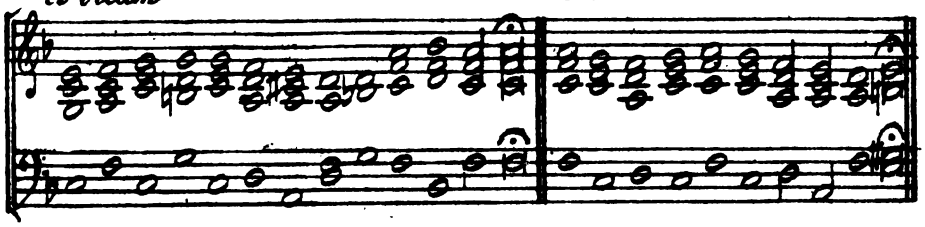
Le chant qui suit est un de ceux qui présentent le plus d'anomalies. — On le range ordinairement parmi les chants du 1r ton, quoique sa vraie place serait à côté du Sanctus de la Messe *Pro Defunctis* (8e irrégulier). La conclusion appartient au 4e ton.

Voici quelques strophes de ce chant qui n'est autre que le *Credo* de la Messe *In Semiduplicibus*.





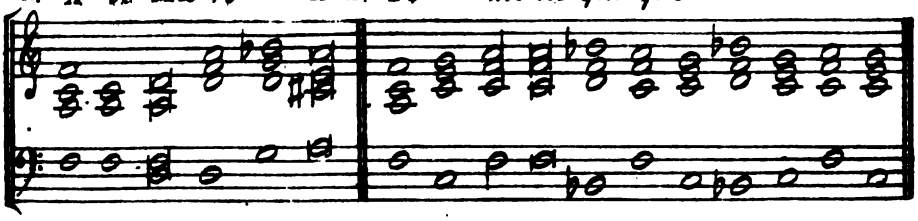
et vitam *Amen.*



On étudiera encore, comme exercice, les Hymnes suivantes :
Christe Santorum decus. — *S. Gabriel* (18 *Mars*).
Regali Solio. — *S. Hermenegilde* (13 *Avril*).
Sæpe dum Christi. — *Notre Dame de Bon Secours* (24 *Mai*).
Exultet orbis gaudiis. — *SS. Apôtres.*

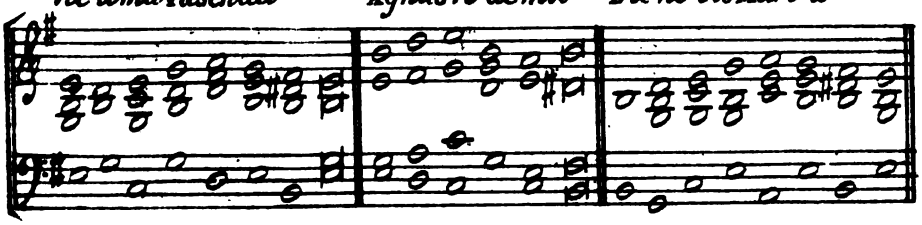
Quelques chants du 1.r Ton commencent par le Fa. *Ex.*

1. *A-ve Ma-ri - a* 2. *Do - mi-ne quinque ta-len-ta*



Les chants surabondants, comme *Victimæ Paschali*, seront transposés un ton plus haut. — Voici les passages de cette prose qui pourraient offrir quelques difficultés.

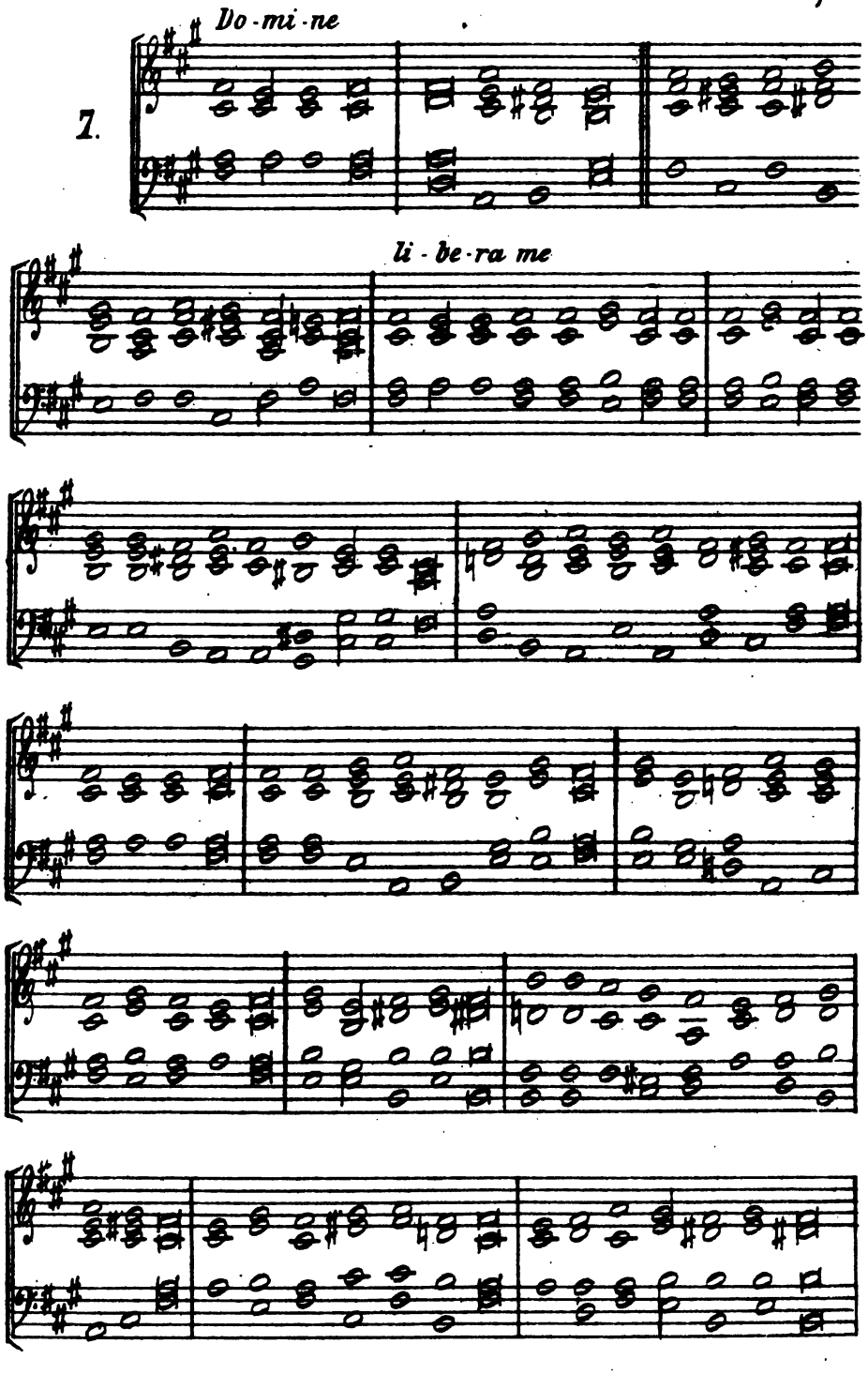
Vic-timæ Paschali *Agnus re-de-mit* *Dic no-bis Mari-a*

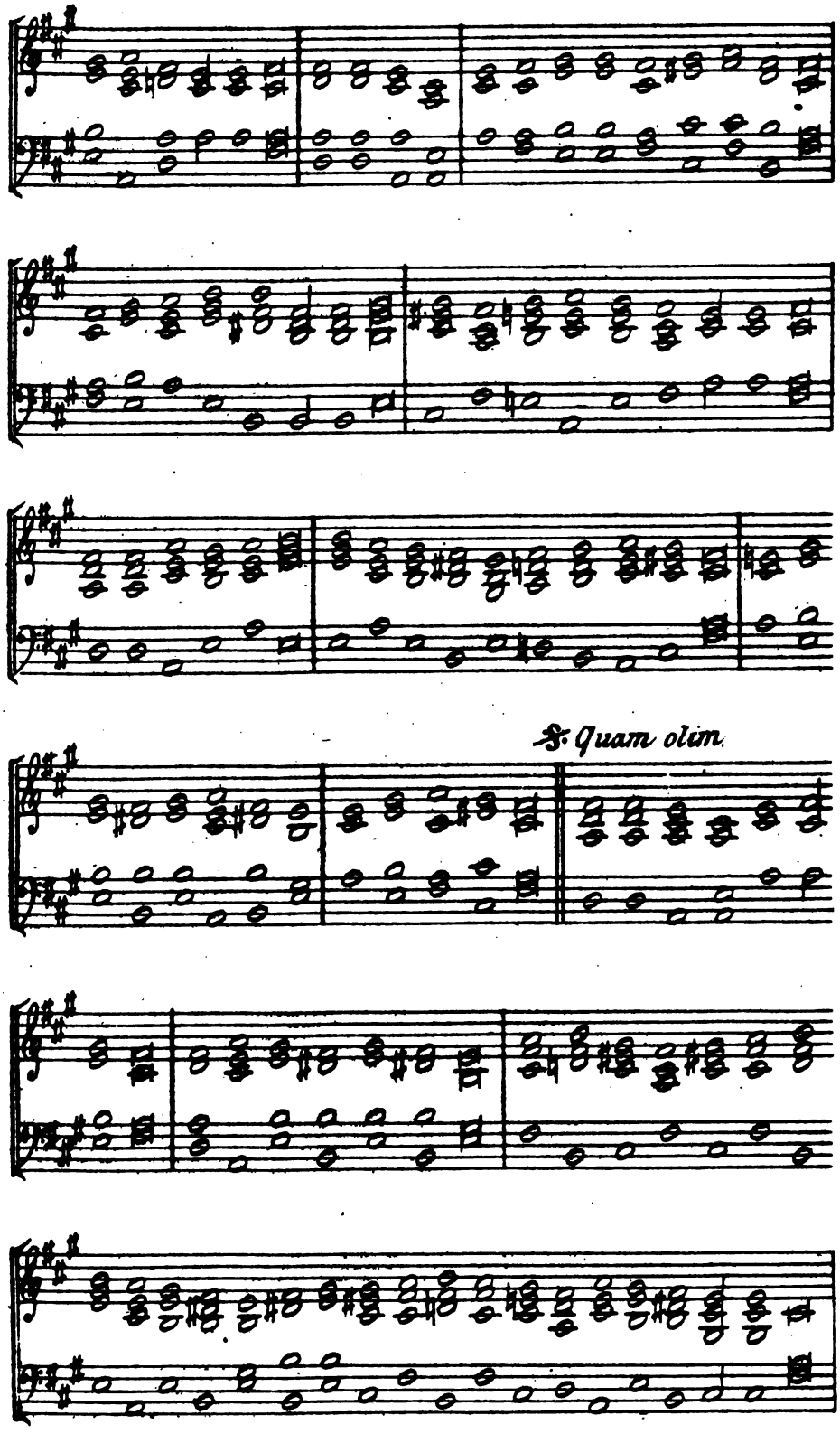


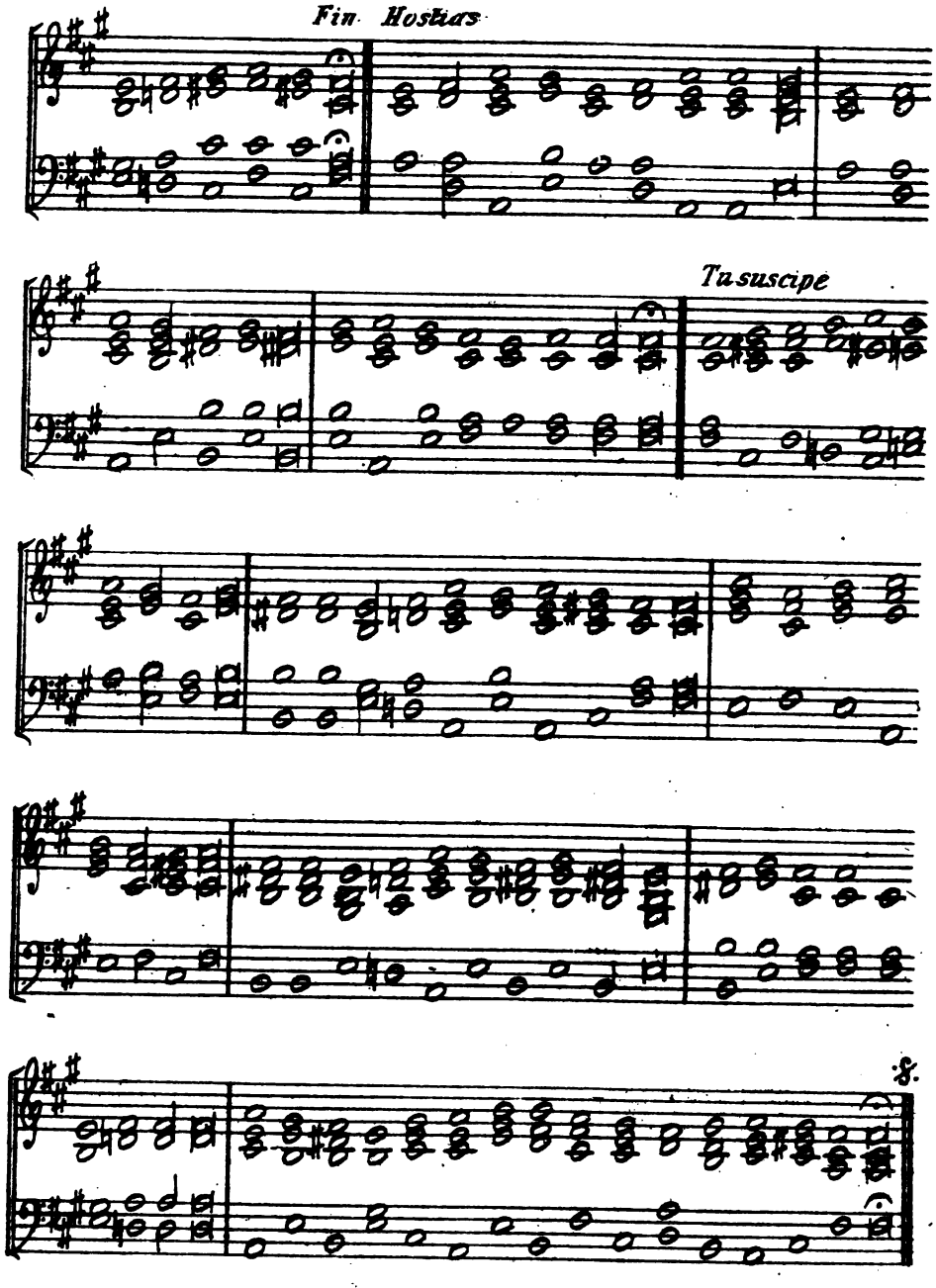
CHANTS DU DEUXIÈME TON.

Offertoire de la Messe des morts.

7.



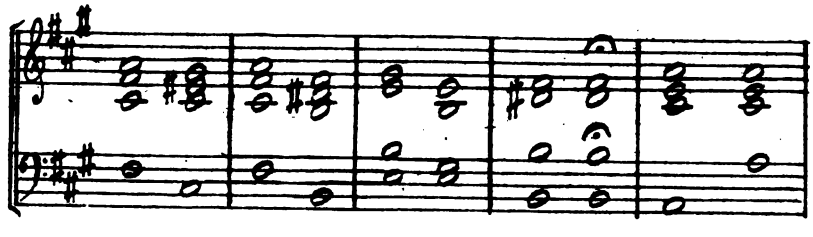

℣. Quam olim

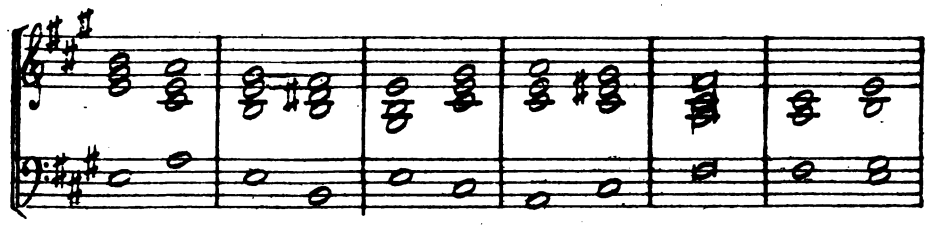


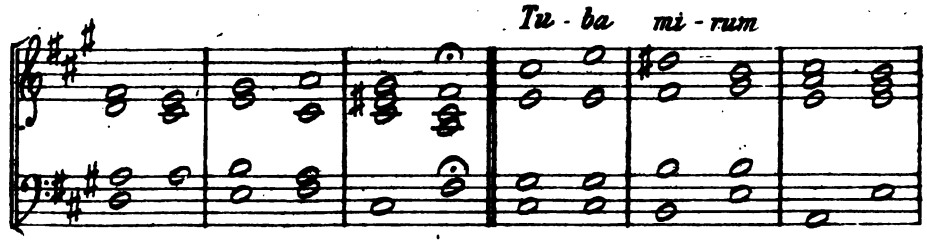
Dies iræ.

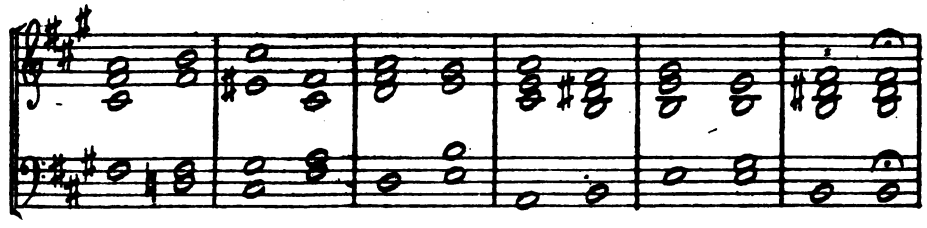
Prose de la messe des morts.

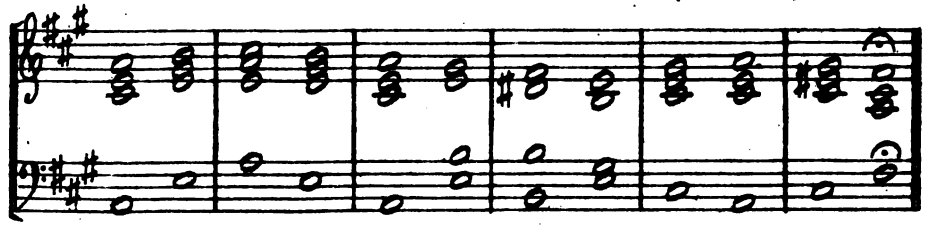
8.

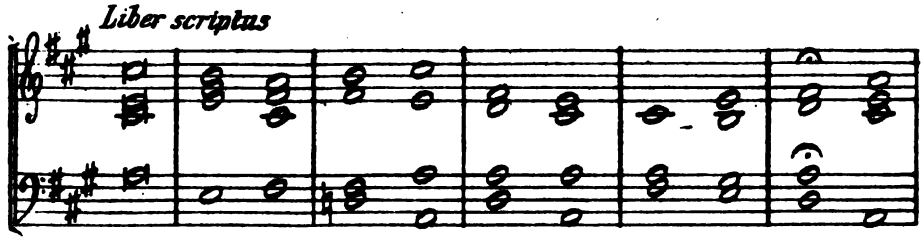


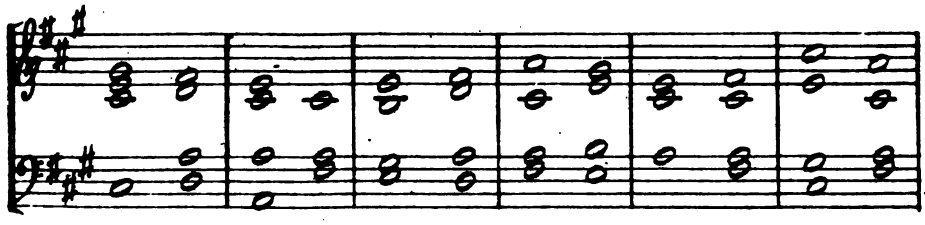



Tu - ba mi - rum






Liber scriptus



Lacrymosa

Pi - e Je -

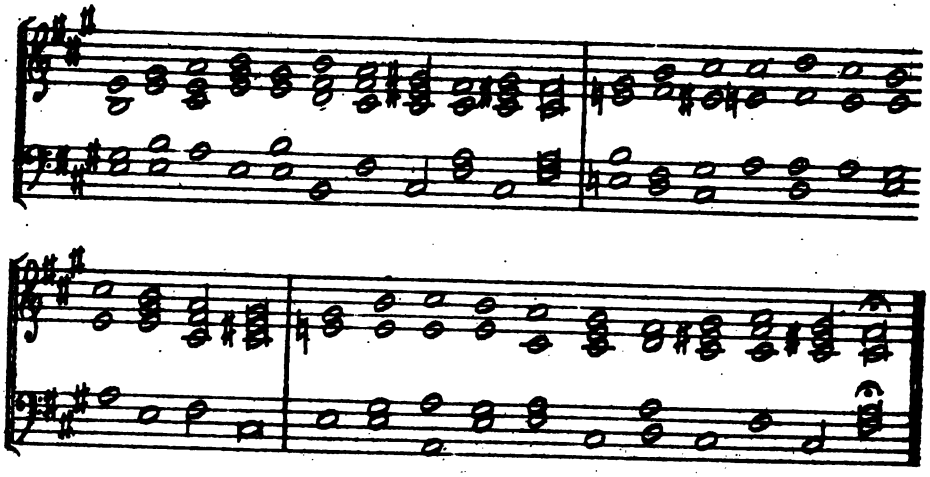
- su Do - mi - ne ——— *do - na e -*

- is ——— *re - qui - em.*

Jesu redemptor,

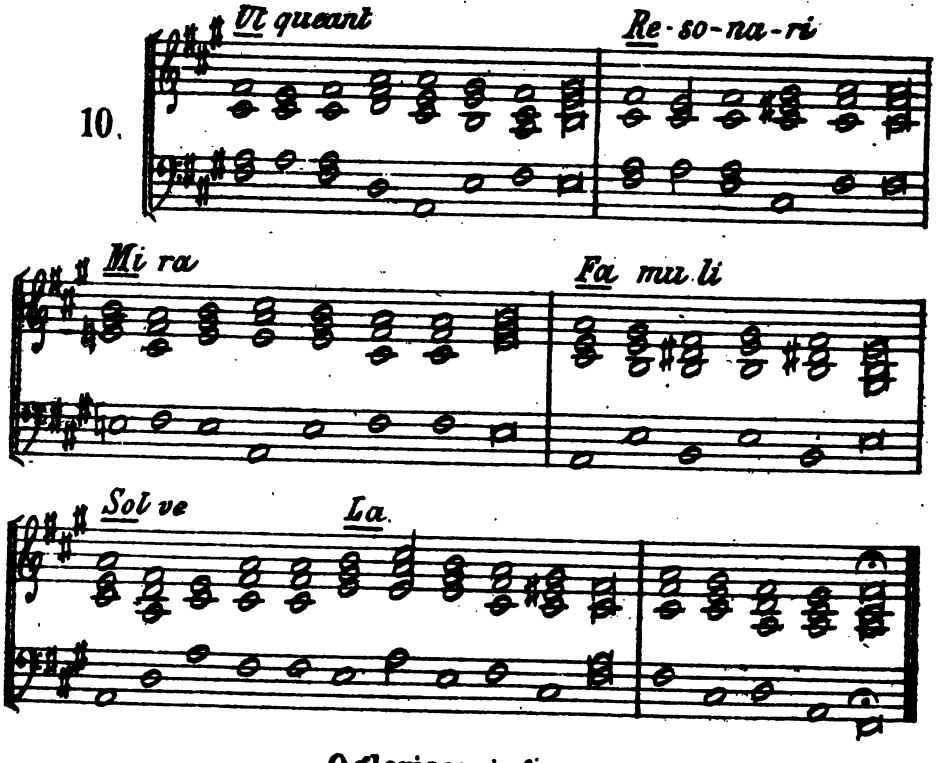
Hymne de Noël.

9



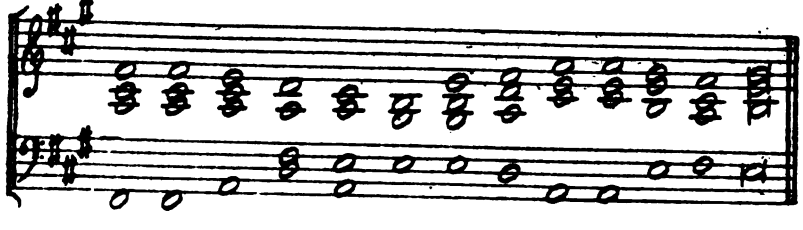
Ut queant laxis,
Hymne de S.t Jean Baptiste.

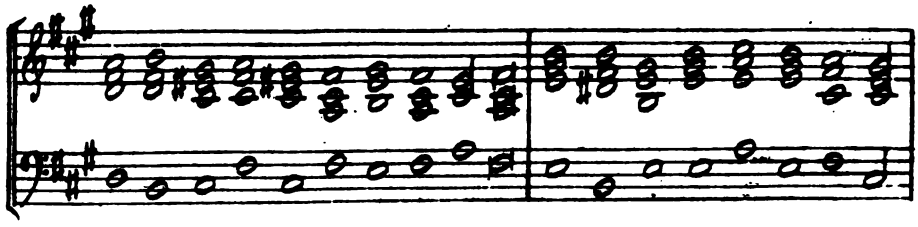
10.

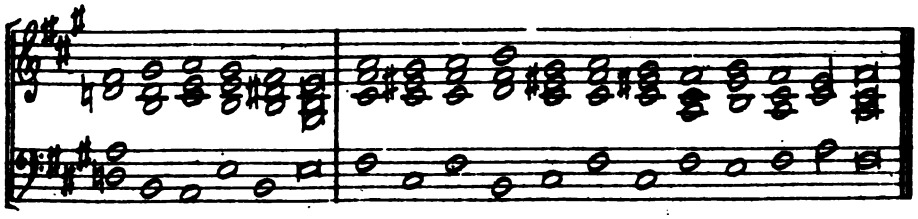


O gloriosa virginum,
Hymne de la S.te Vierge.

11.







Comme on a l'habitude dans quelques églises d'accompagner à l'orgue le *Préface* ainsi que le *Pater Noster*, nous donnons ici l'accompagnement de ces deux chants qui ne sont pas sans offrir quelques difficultés.

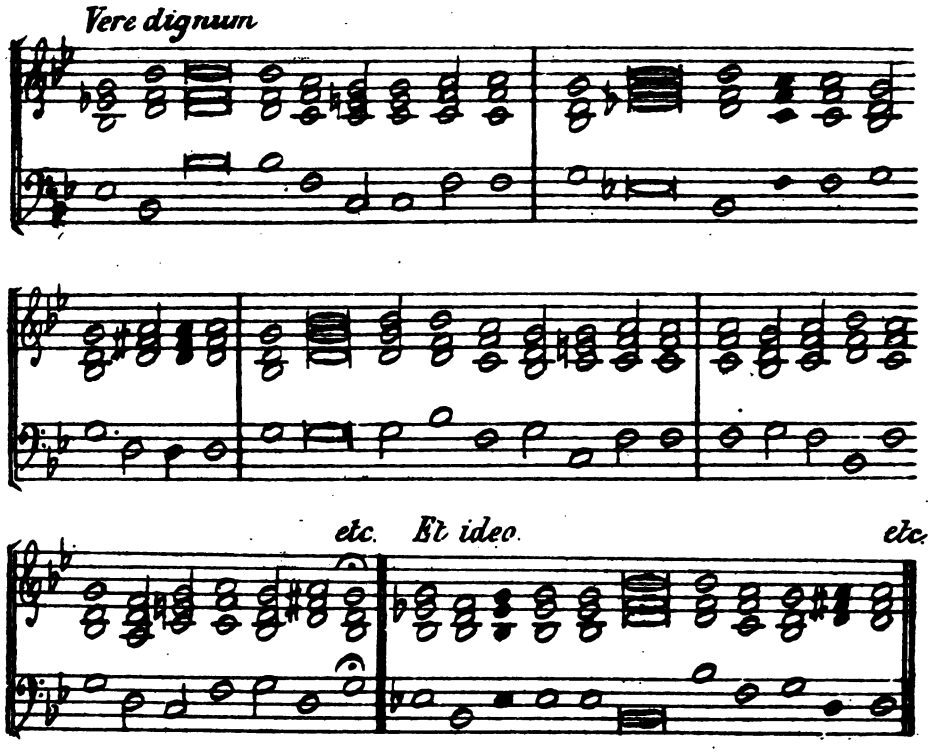
12. Préface

Per omnia — *Amen* — *Dominus*

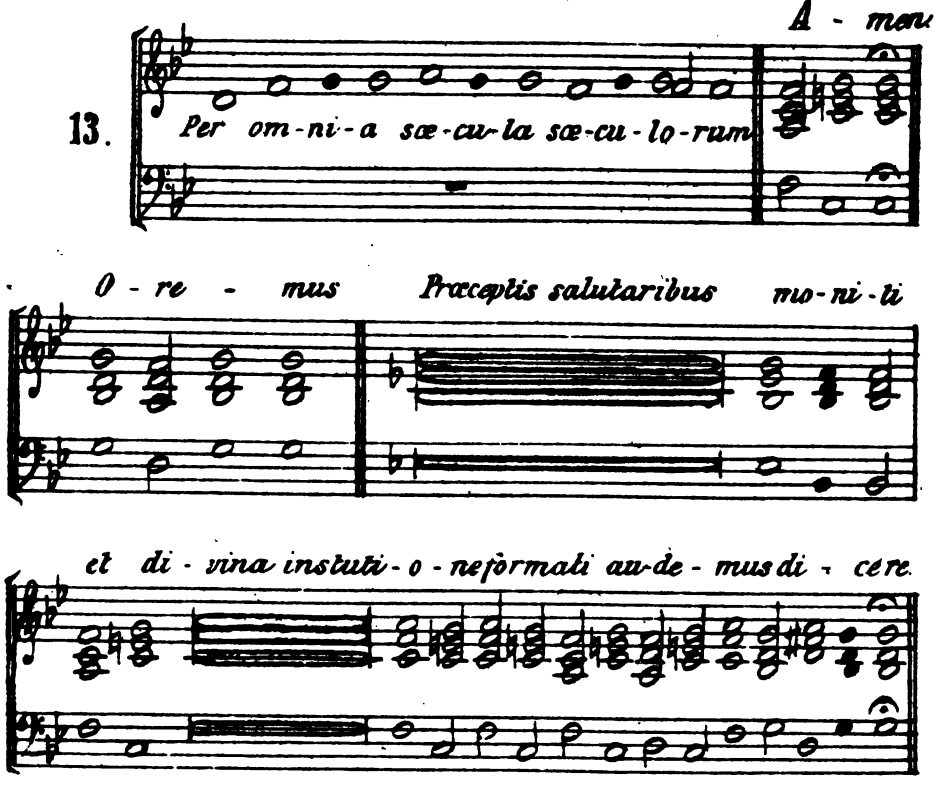
Et cum — *Sursum*

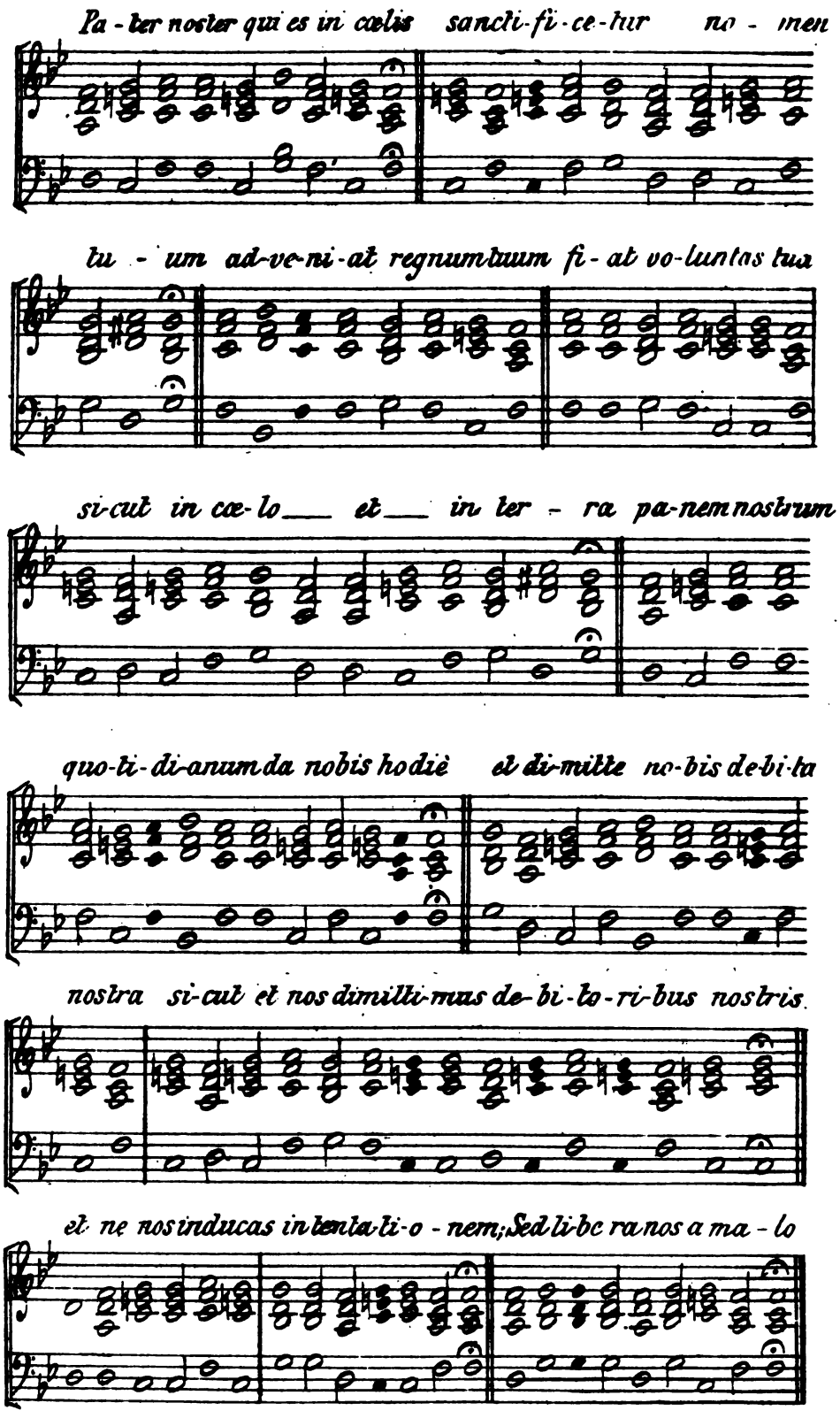
Habemus — *Gratias*

Dignum



Pater noster.



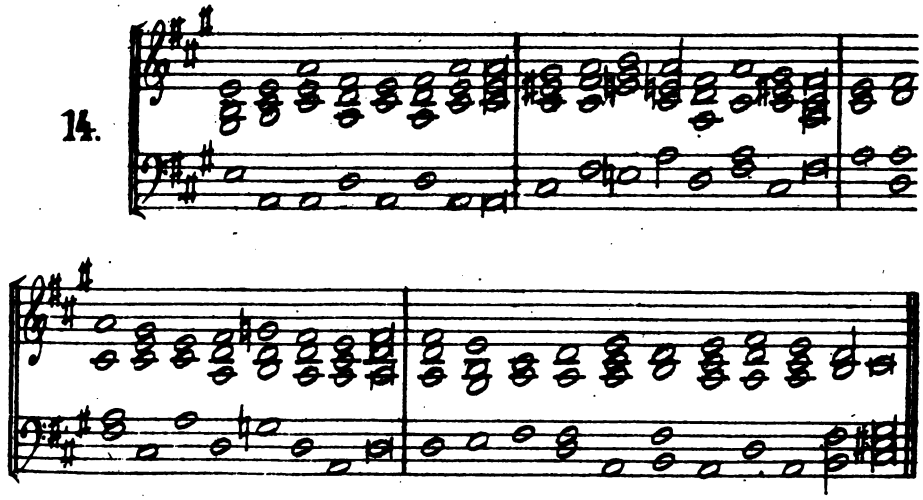

Pa - ter noster qui es in cœlis sancti-fi-ce-tur no - men
tu - um ad-ve-ni-at regnum tuum fi - at vo-luntas tua
si-cut in cœ-lo ___ et ___ in ter - ra pa-nem nostrum
quo-ti-di-anum da nobis hodiè et di-mitte no-bis de-bi-ta
nostra si-cut et nos dimitti-mus de-bi-to-ri-bus nostris.
et ne nos inducas in tenta-ti-o - nem; Sed li-be ra nos a ma - lo

CHANTS DU TROISIÈME TON.

Dum esset rex.

1re Antienne des Vêpres de la Ste Vierge.

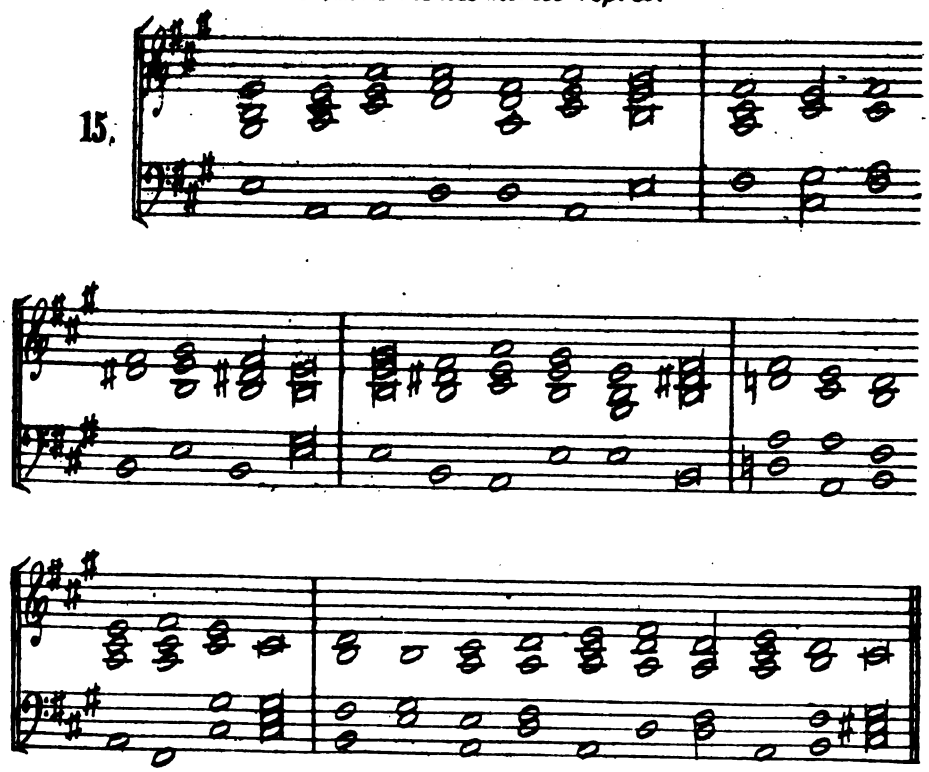
14.



Nigra sum sed formosa.

3e Antienne des mêmes Vêpres.

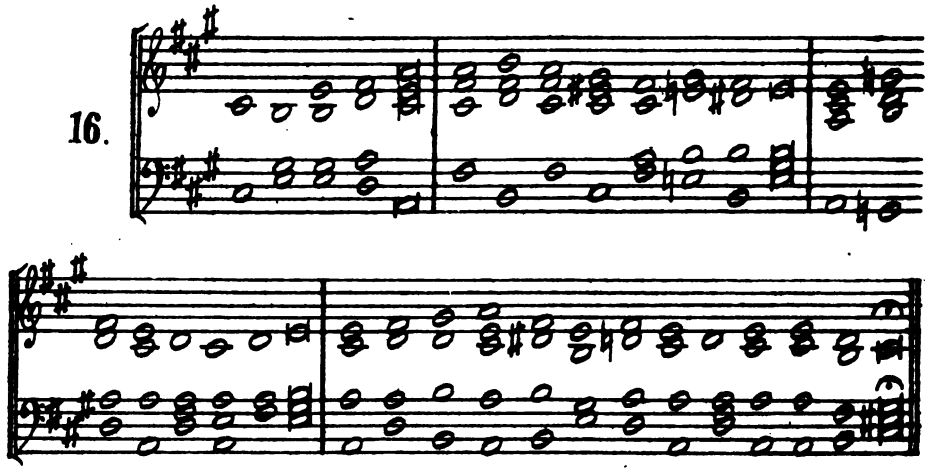
15.



Cum complerentur,

1re Antienne des Vêpres de la Pentecôte.

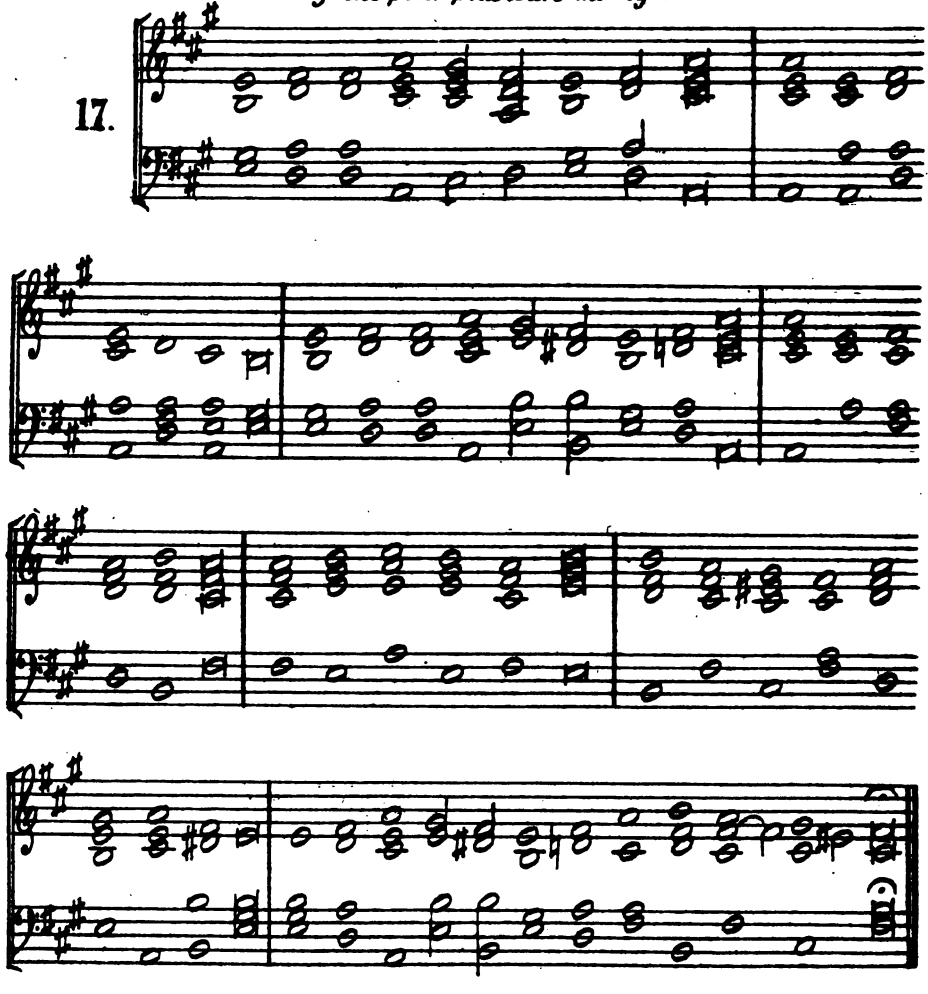
16.



Sanctorum meritis,

Hymne pour plusieurs martyrs.

17.

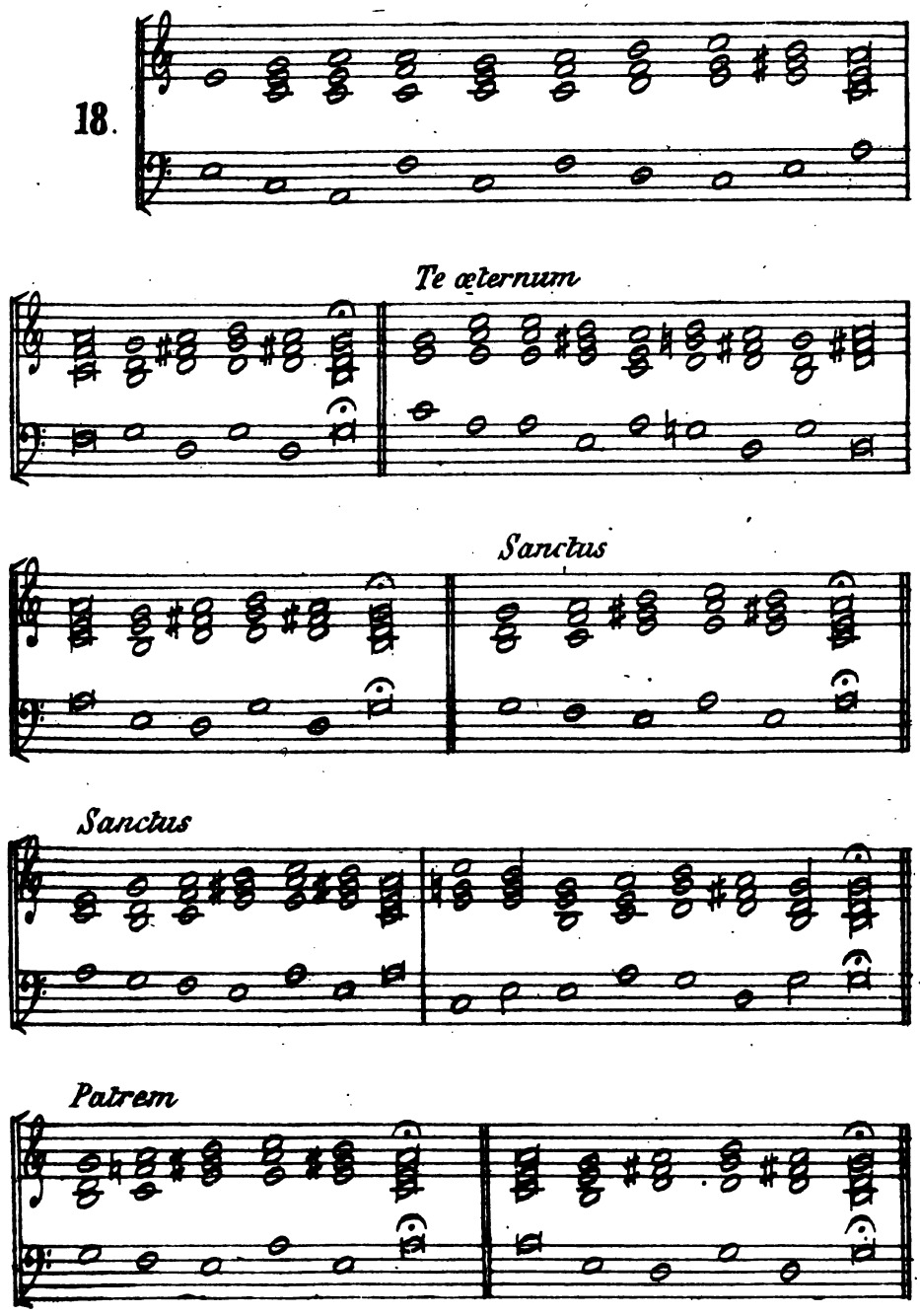


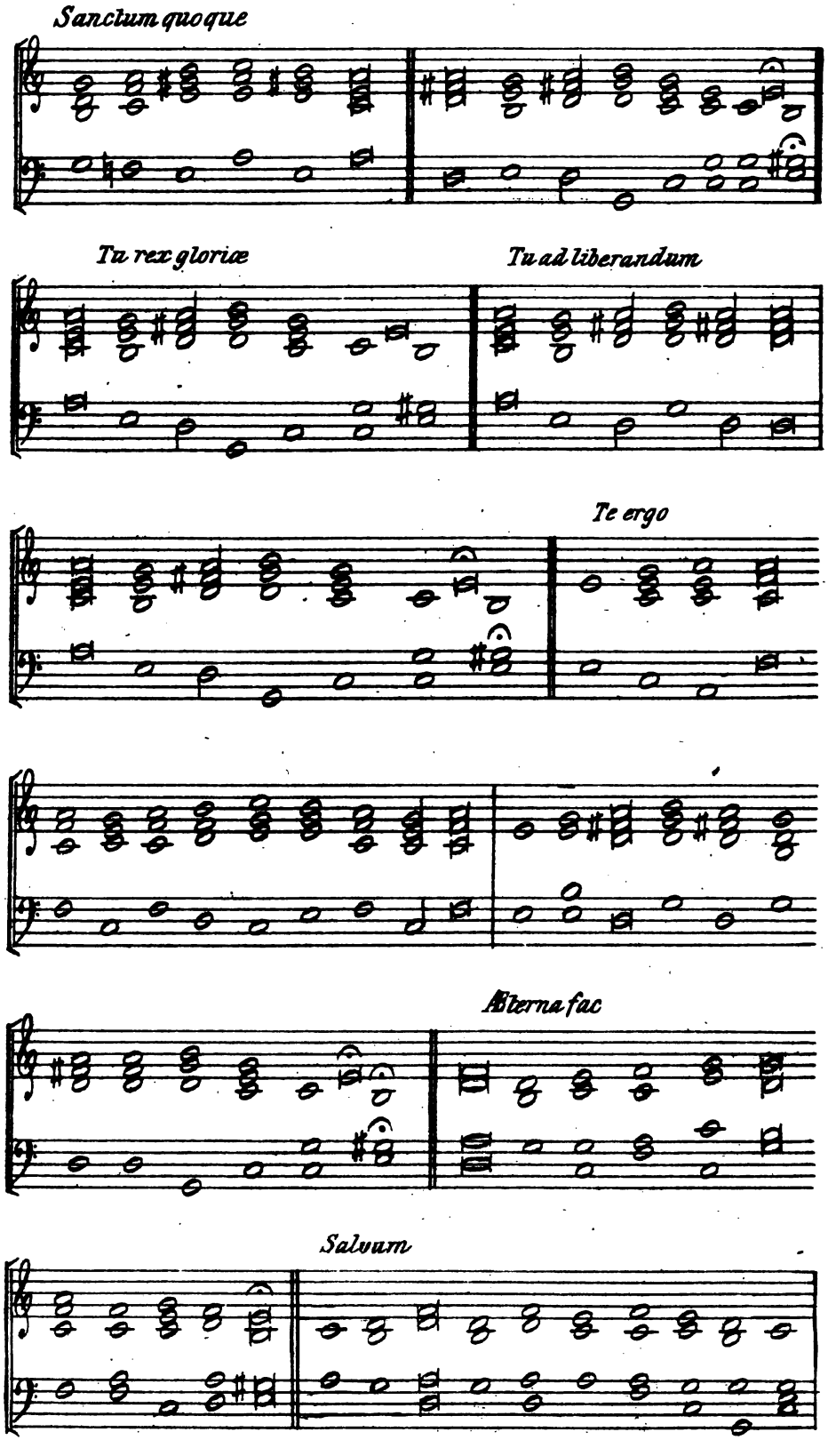
CHANTS DU QUATRIÈME TON.

Te Deum

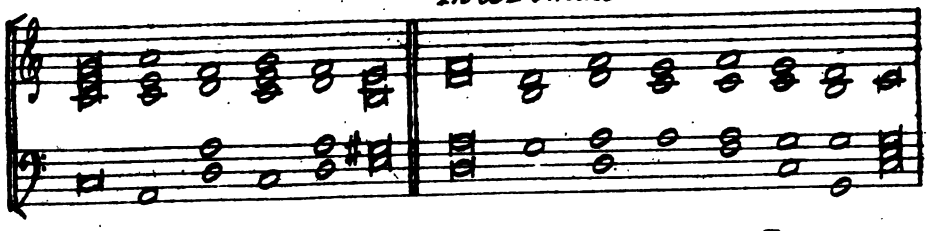
Hymne de S.t Ambroise et S.t Augustin.

Nota. — ***Nous donnons seulement les versets qui offrent une mélodie différente.***

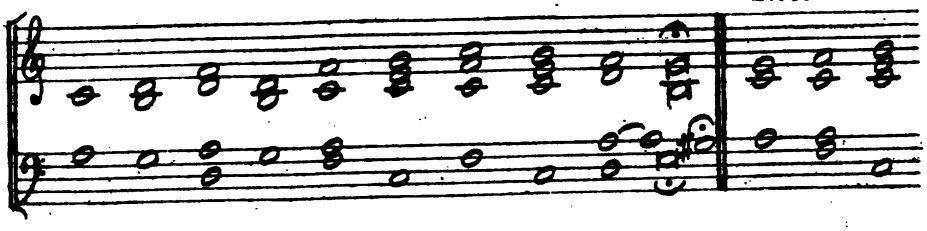


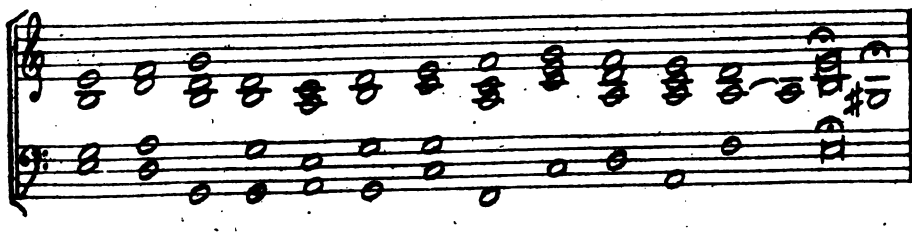

Sanctum quoque
Tu rex gloriæ
Tu ad liberandum
Te ergo
Æterna fac
Salvum

In te Domine



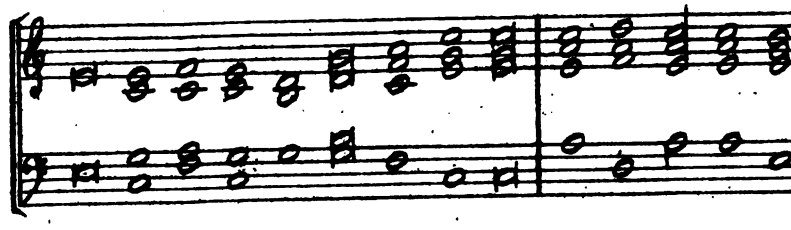
Pneuma.

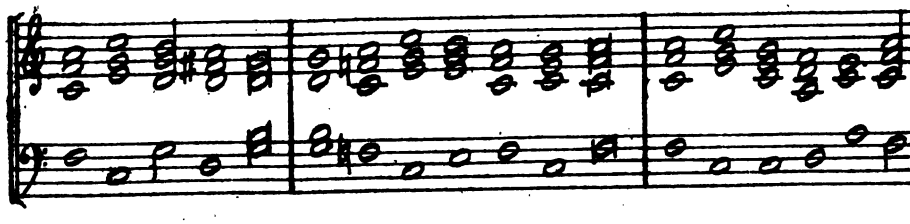


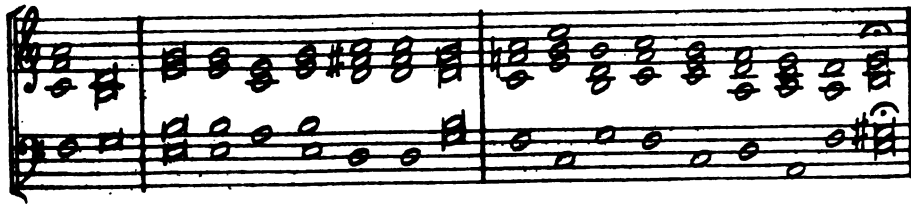


Pange lingua.
Hymne de la Fête Dieu.

19.



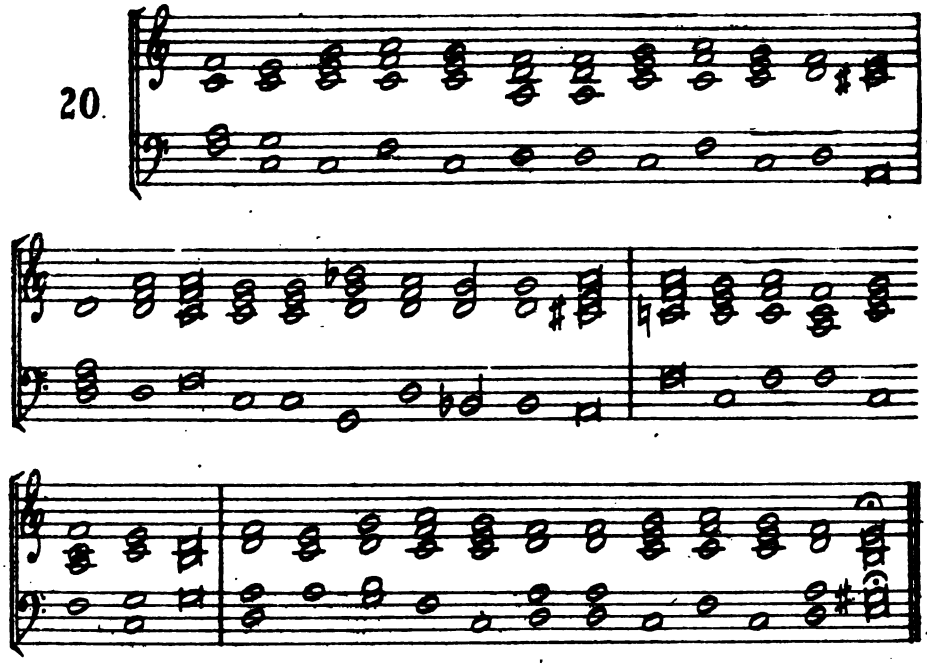




Nota. — *Le Si ♭ prédomine dans l'Hymne suivante :*

Lucis Creator optime,
Hymne des Dimanches.

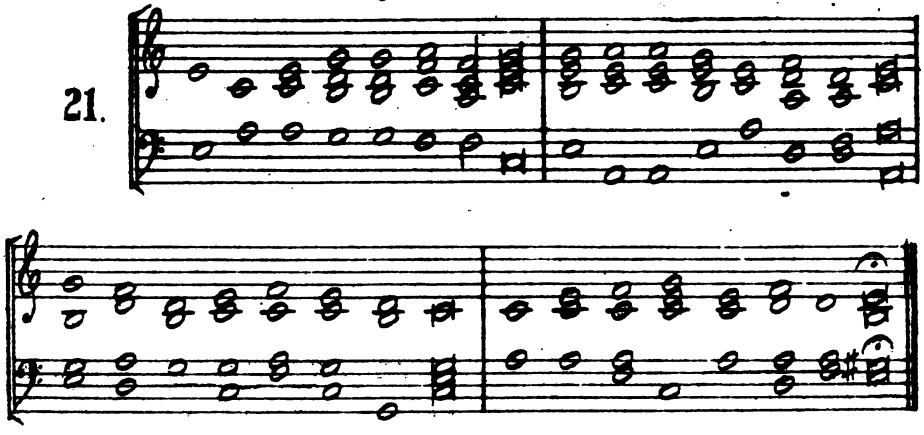
20.



On s'exercera encore sur les Hymnes suivantes qui ont le même caractère que la précédente : *Quodcumque in orbe ;* Chaire de St.-Pierre à Rome ; *Egregie doctor Paule*, Conversion de St.-Paul ; *Quicumque Christum queritis*, fête de la Transfiguration.

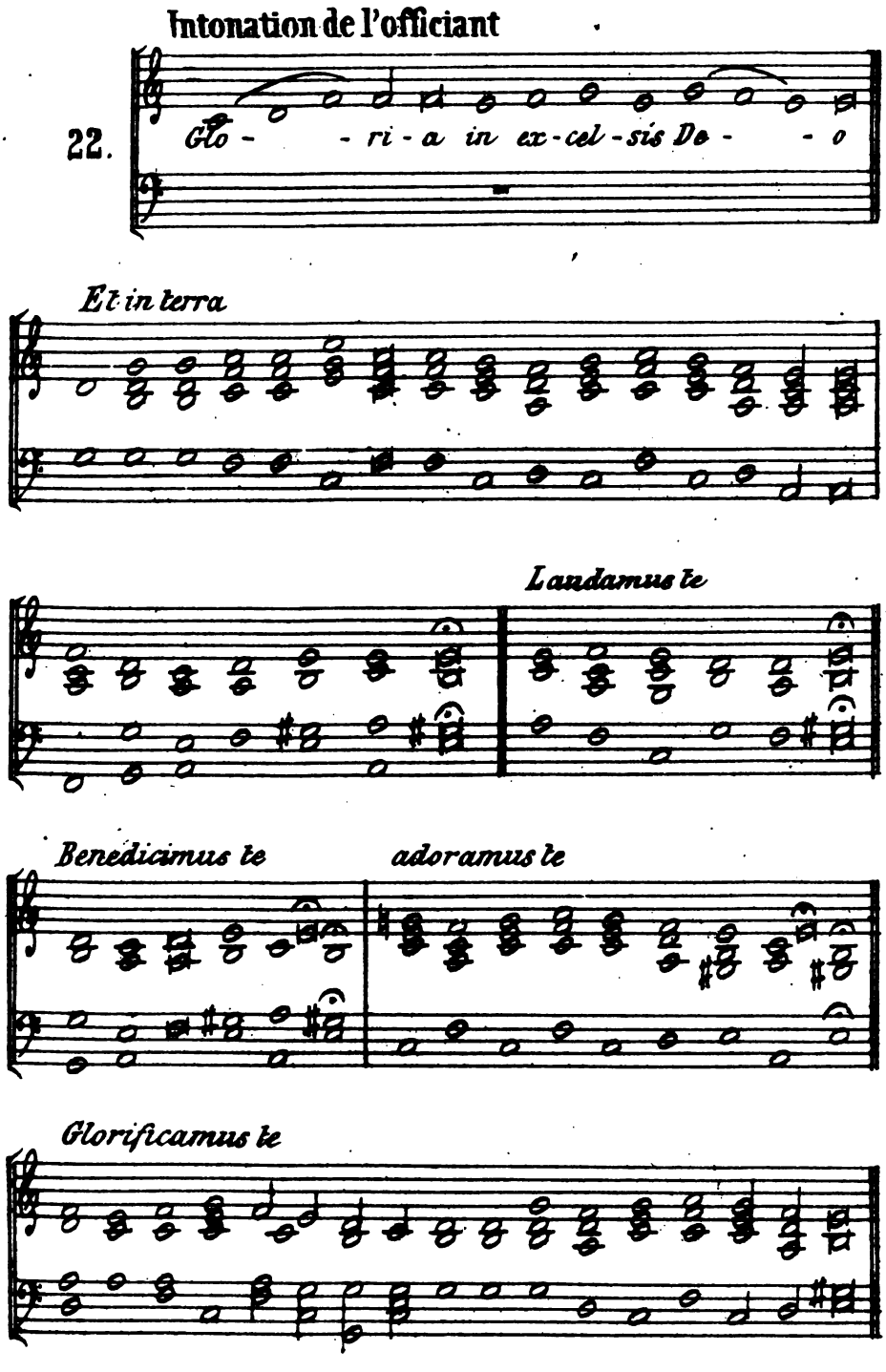
Creator alme siderum,
Hymne de l'avent.

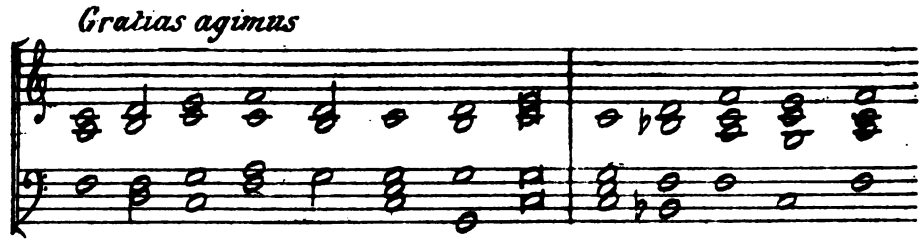
21.

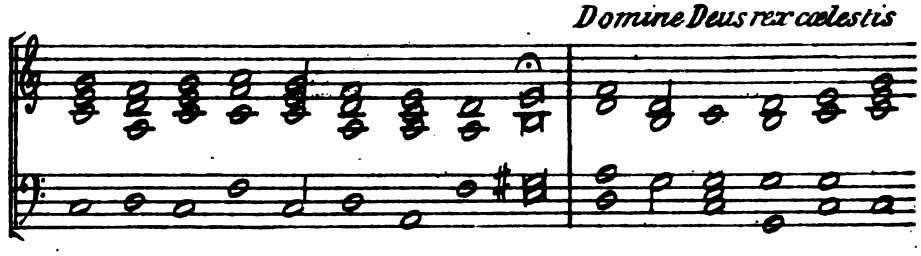


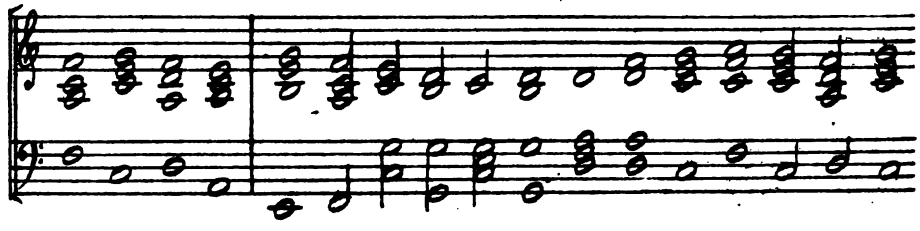
On étudiera encore comme exercice l'Hymne des SS. Innocents. *Salvete flores Martyrum.*

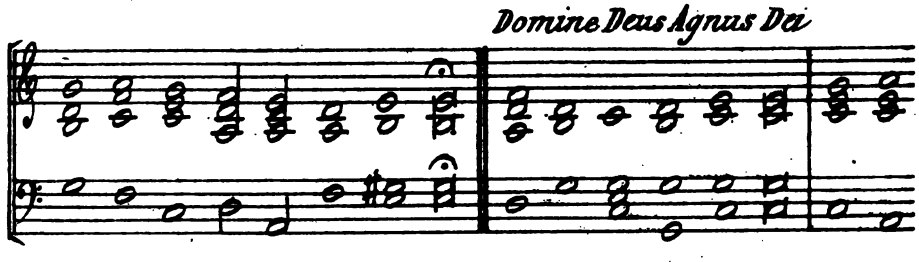
Voici encore quelques passages tirés d'un morceau qui présente quelques anomalies : *Le Gloria de la Messe In Duplicibus.*

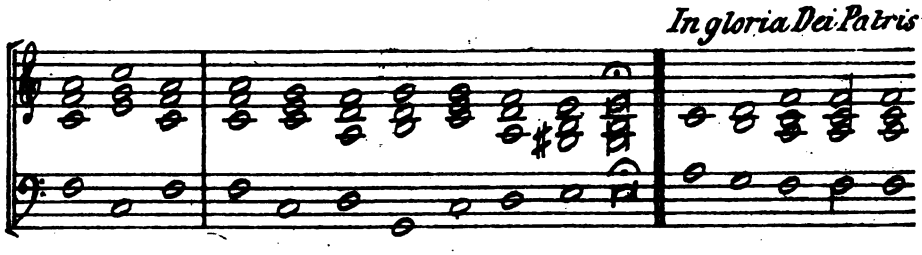


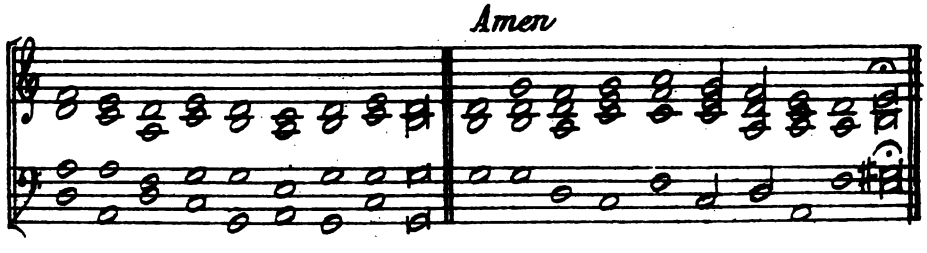

Gratias agimus


Domine Deus rex cœlestis




Domine Deus Agnus Dei


In gloria Dei Patris


Amen

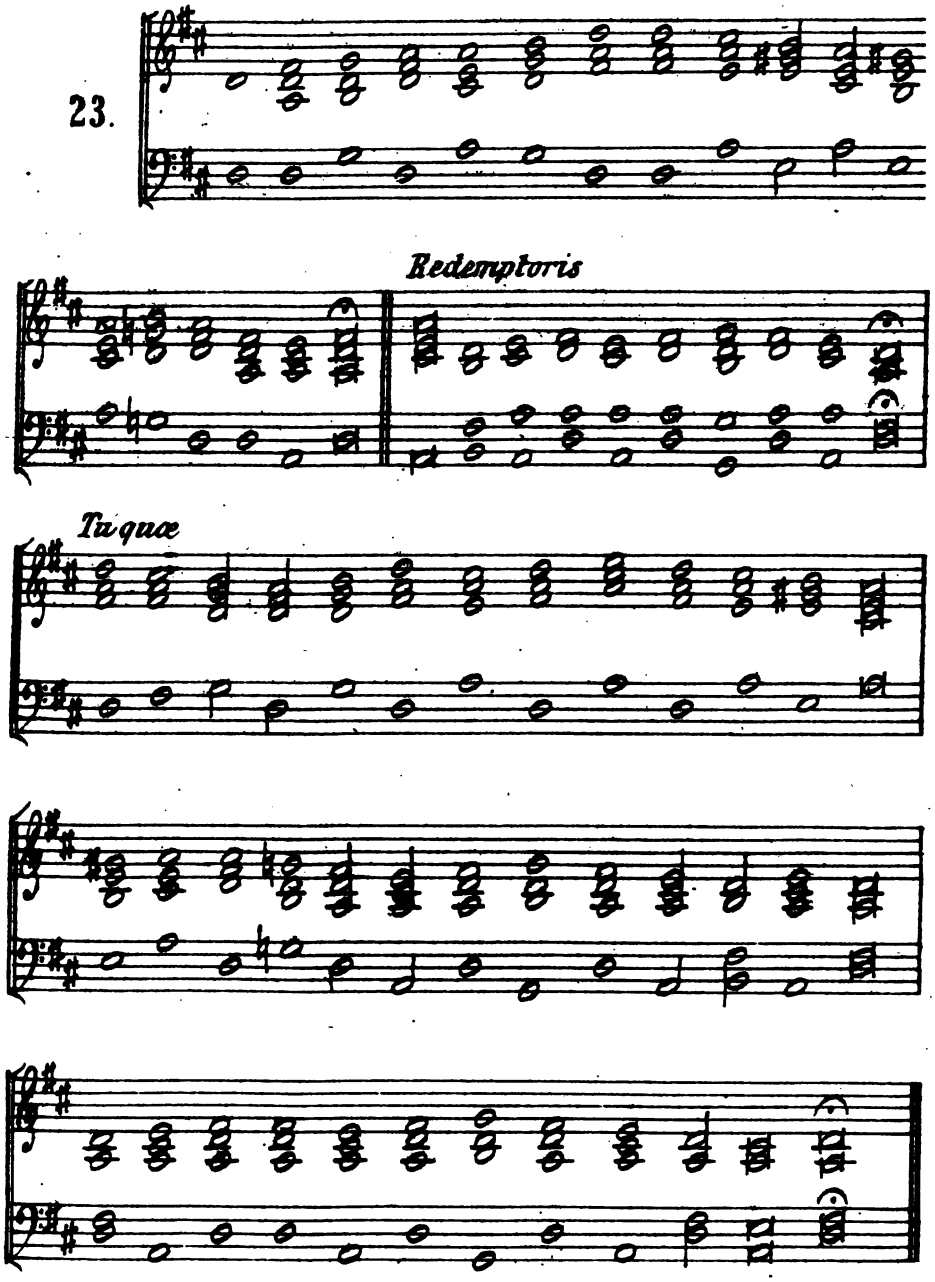
CHANTS DU CINQUIÈME TON.

Nota. — Comme cette tonalité présente peu d'irrégularités, il suffira de donner quelques passages de deux pièces bien connues.

Alma Redemptoris.

Antienne de la S.te Vierge.

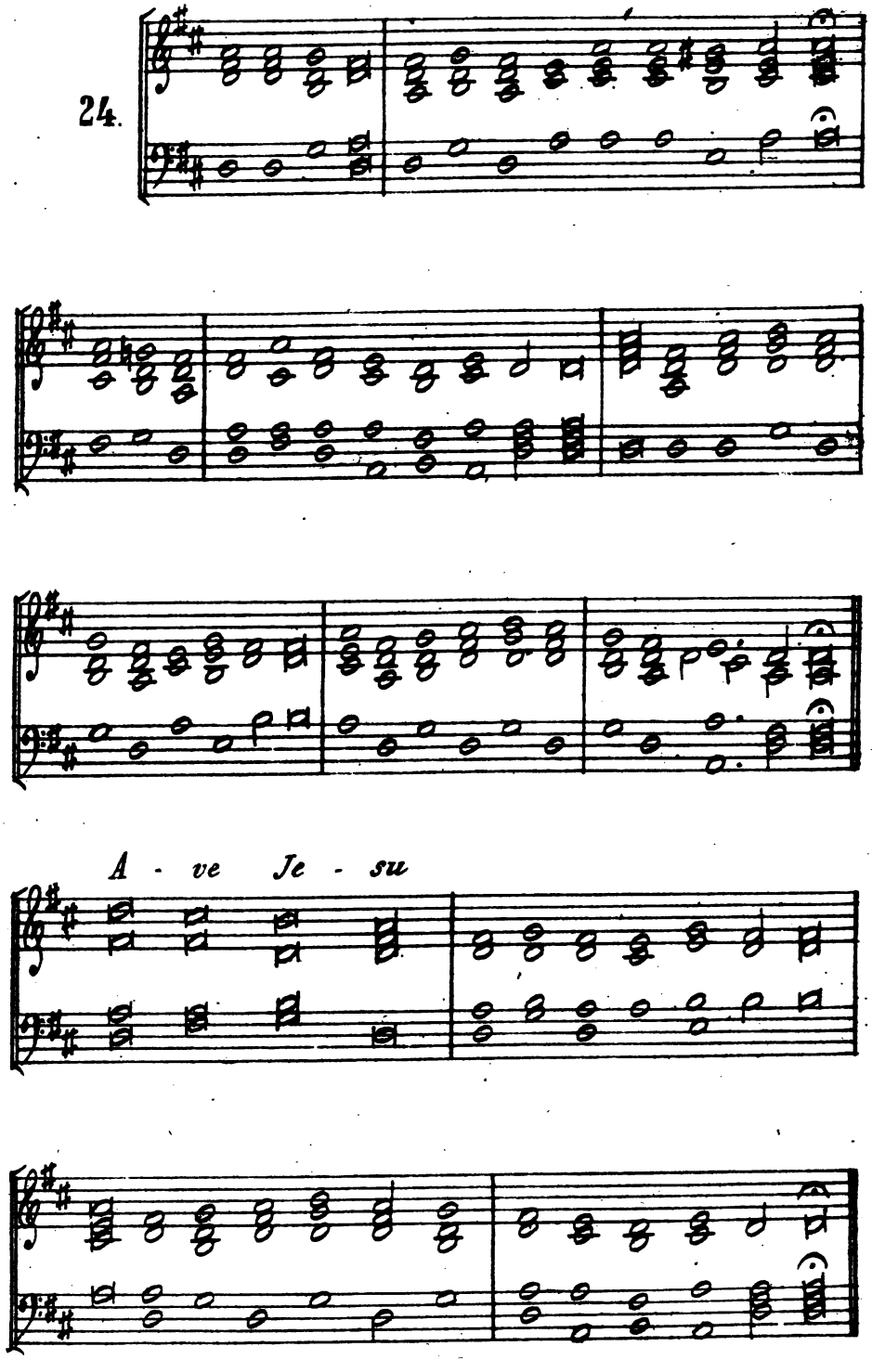
23.



Adoro te

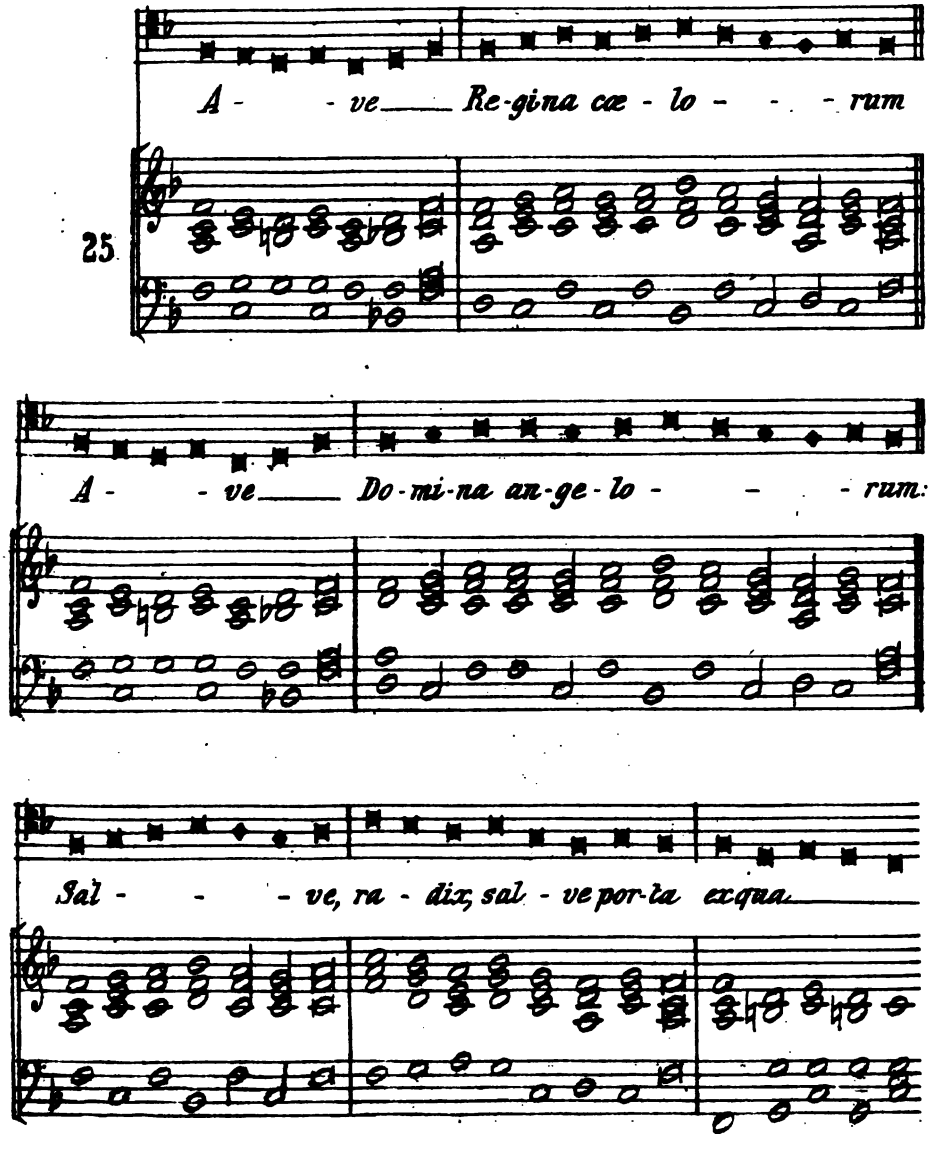
Cantique au St Sacrement.

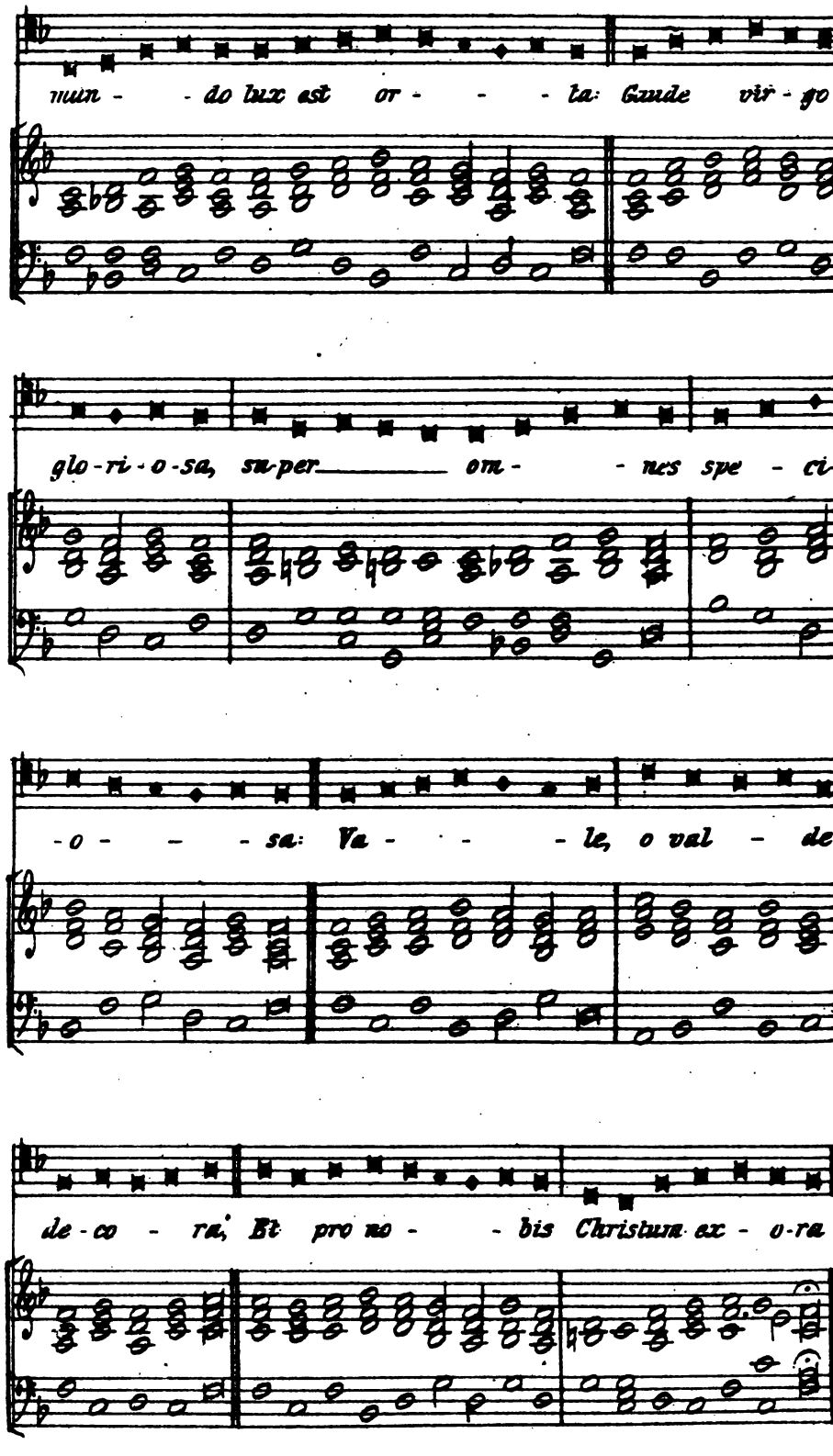
24.



CHANTS DU SIXIÈME TON.

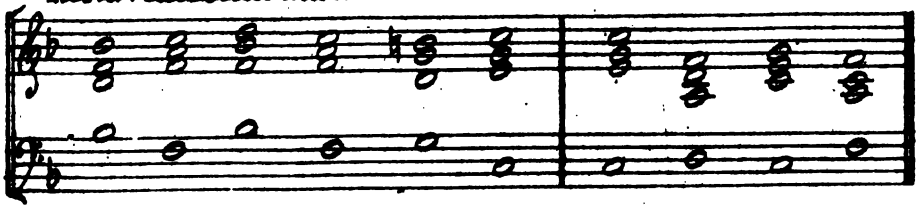
Nota. — Nous donnons ici comme exemple l'Antienne à la S.te-Vierge, *Ave Regina Cœlorum*. Par suite d'un *erratum*, qui depuis longtemps a acquis force de loi, ce chant se trouve dans presque tous les Antiphonaires noté sur la clef d'Ut, deuxième ligne, au lieu de la clef de Fa. Le bémol que l'on a ajouté partout au *Mi* est étranger à la tonalité, on fera donc bien de le supprimer. Voici du reste le chant et l'accompagnement de cette Antienne.



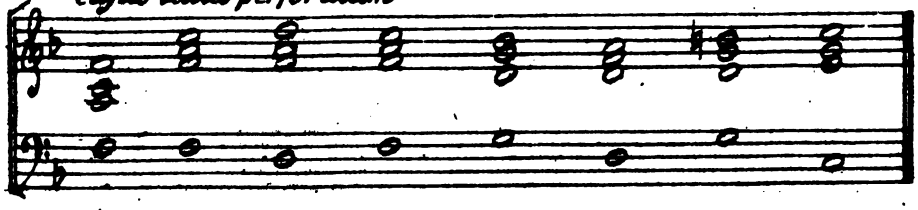

mun - - do lux est or - - - ta: Gaude vir - go
glo - ri - o - sa, su - per om - - nes spe - ci-
- o - - - sa: Va - - - le, o val - de
de - co - ra, Et pro no - - bis Christum ex - o - ra

Ce ton présente peu d'irrégularités, sauf l'emploi accidentel du Si ♮ (*Regina Cœli, Ave verum*) et du Mi ♭ (*Homo quidam, Regem cui omnia vivunt.*) Voici la manière d'harmoniser les passages en question.

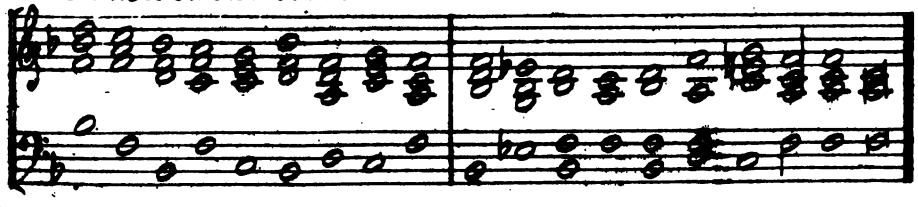
Resurrexit sicut dixit



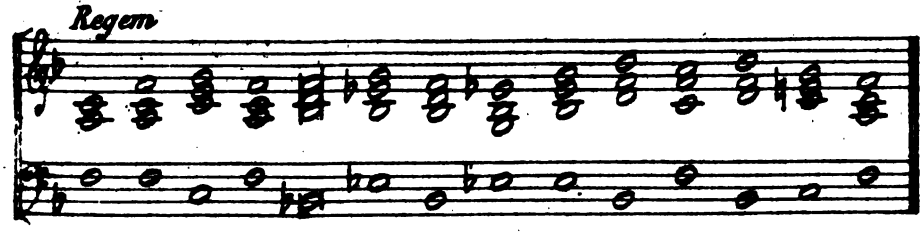
cujus latus perforatum



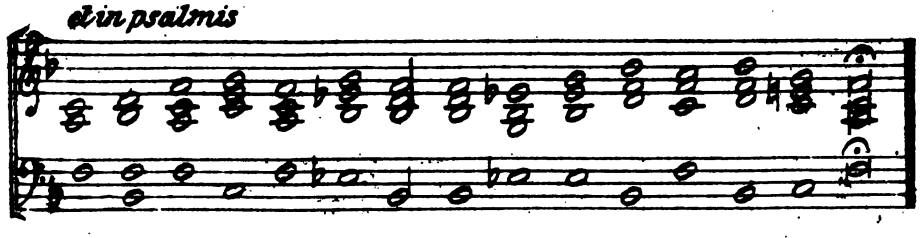
et misit servum suum



Regem



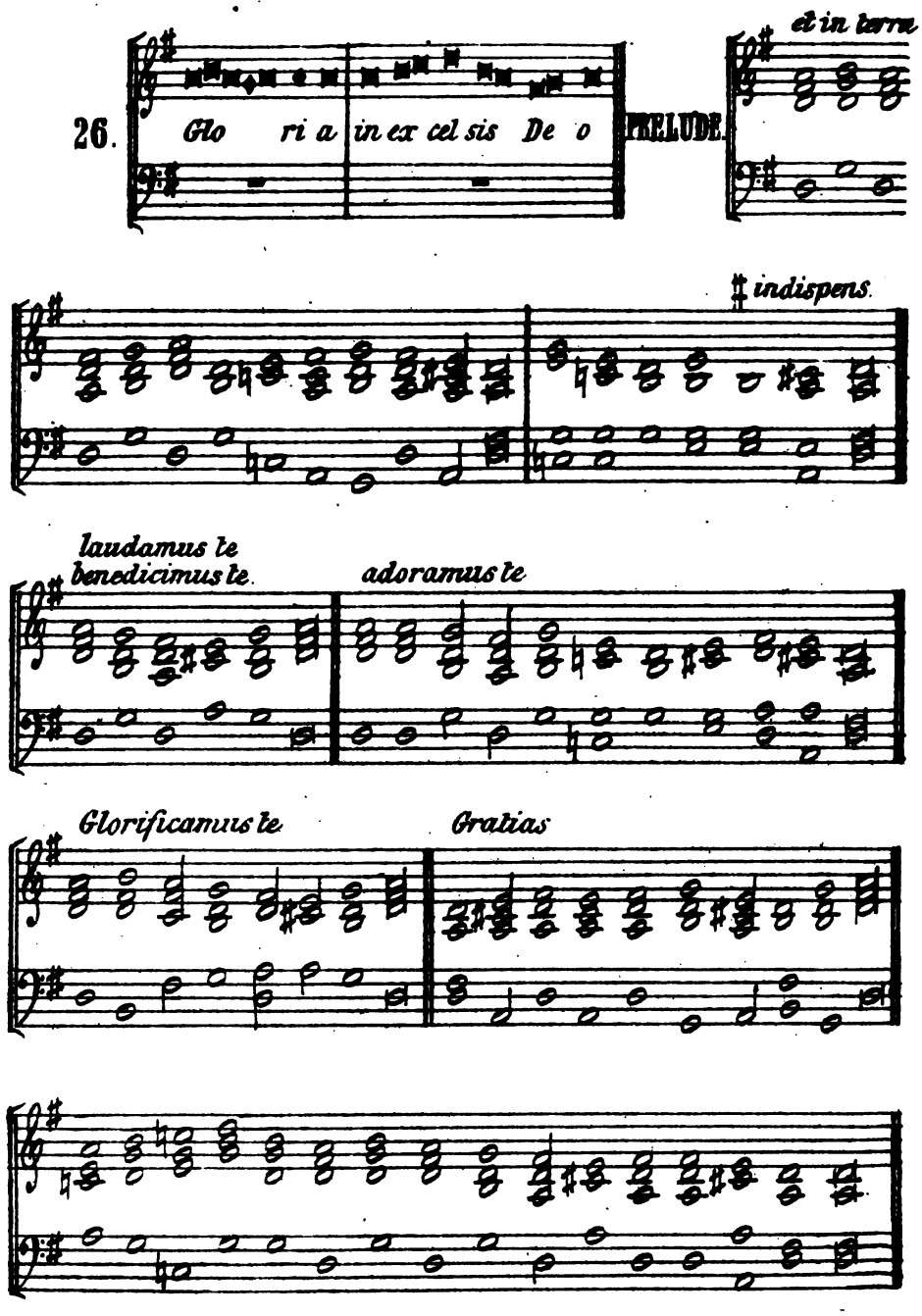
et in psalmis



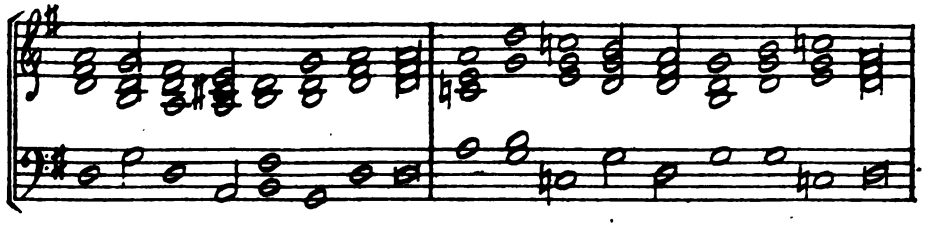
Dans les trois premiers exemples on fera bien de supprimer l'accident (♮ . ♭) mais dans le *Regem cui omnia vivunt*, le Mi ♭ est nécessaire pour éviter le renversement du Triton (Mi ♮ , Si ♭).

CHANTS DU SEPTIÈME TON.

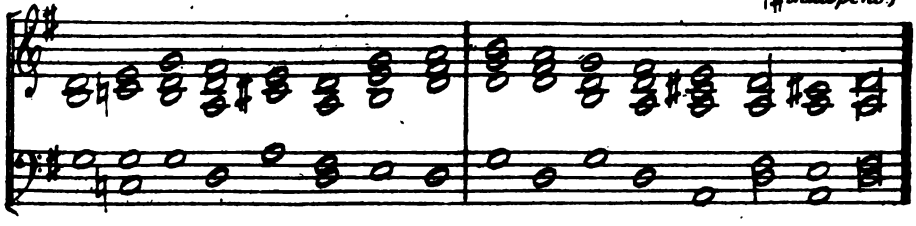
Nous donnons ici comme 1r exemple, un morceau qui dans la plupart des livres de chant est rempli de fautes, c'est le *Gloria de la Messe de la S.te-Vierge.* — Les ♯ et les ♭ qui dans les éditions modernes déparent complètement ce chant doivent être pour la plupart supprimés.



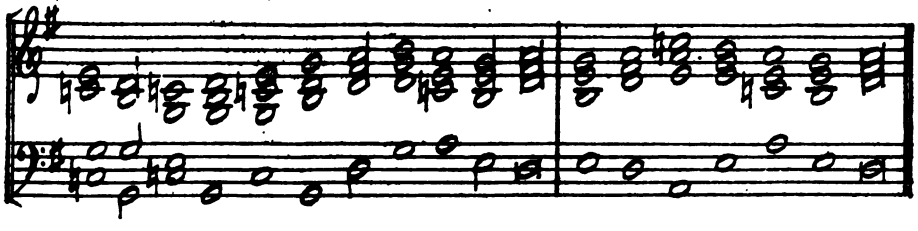
Domine Deus Rex



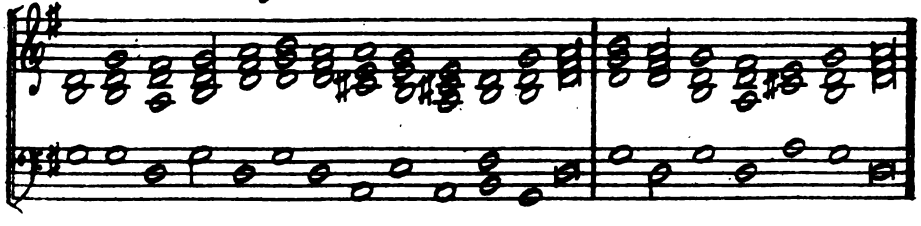
(♯ indispens.)



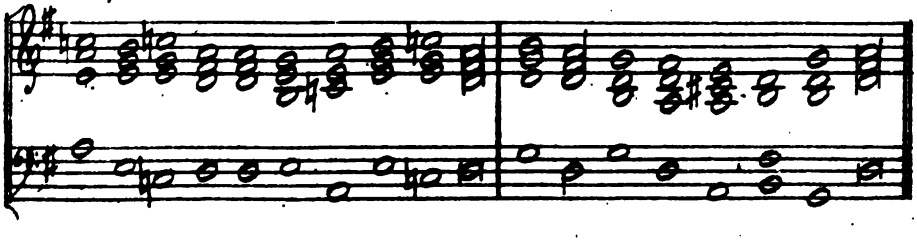
Domine Fili



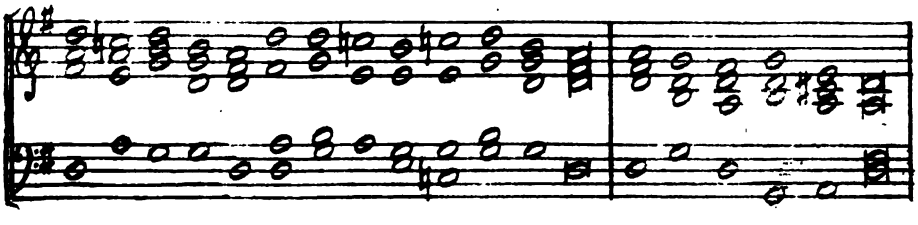
Domine Deus Agnus

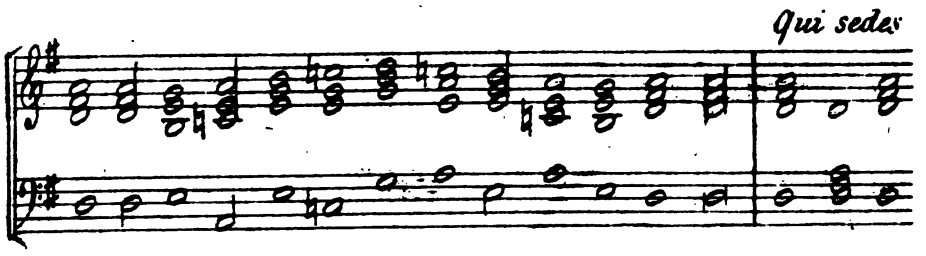


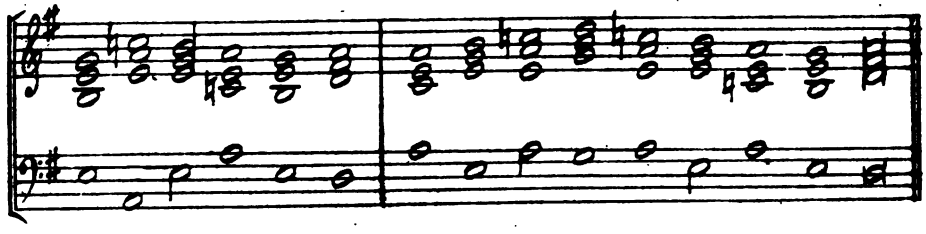
Qui tollis

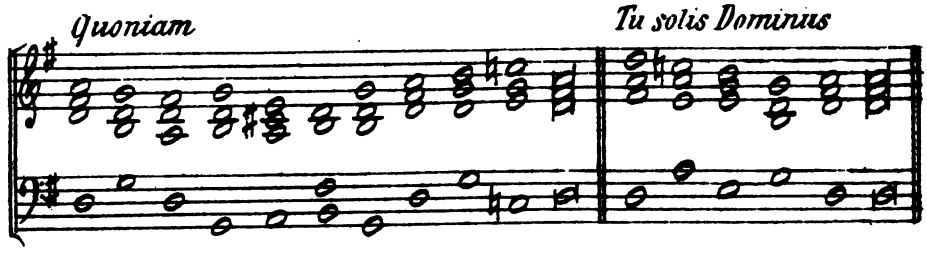


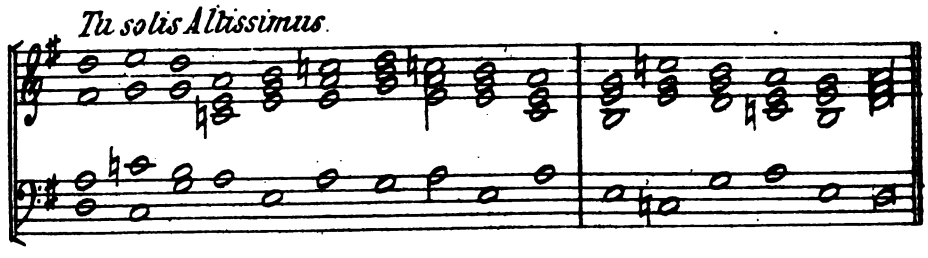
Qui tollis

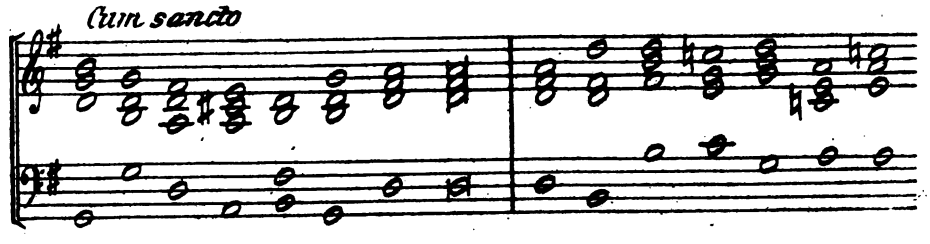


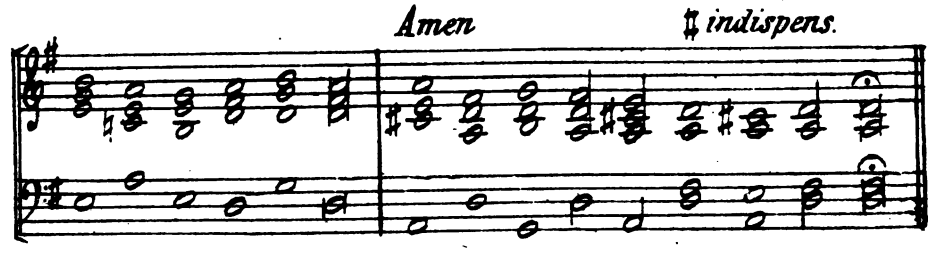

Qui sedes




Quoniam
Tu solis Dominus


Tu solis Altissimus.

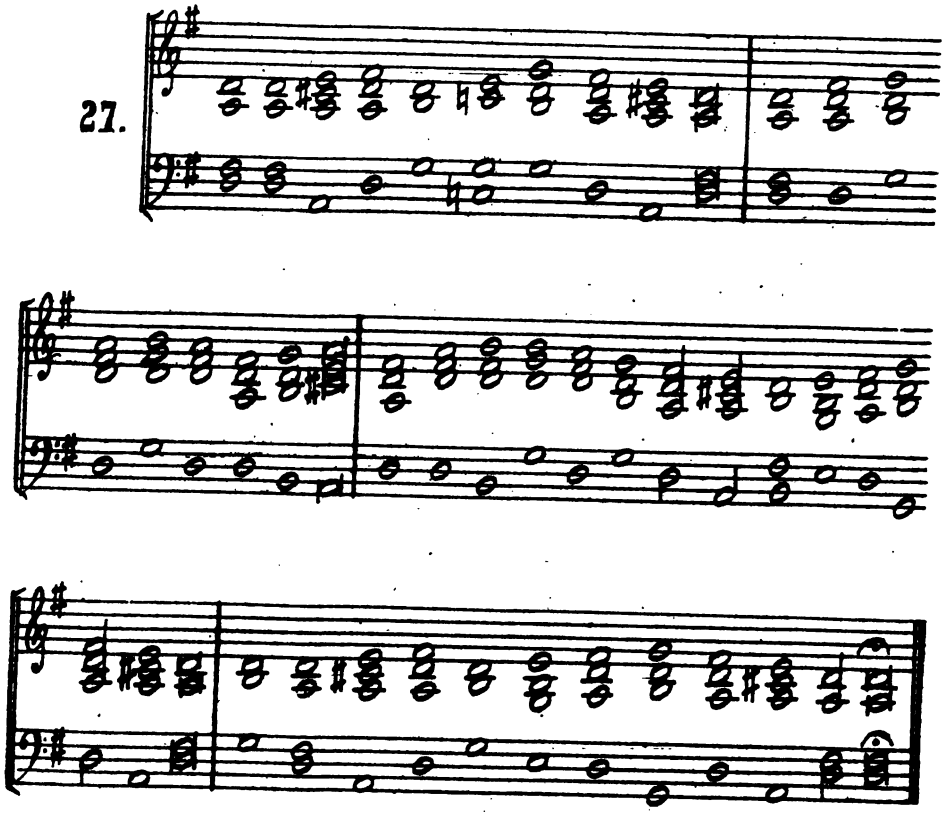

Cum sancto


Amen
♯ indispens.

Jesu corona virginum,

Hymne des SS.tes Vierges.

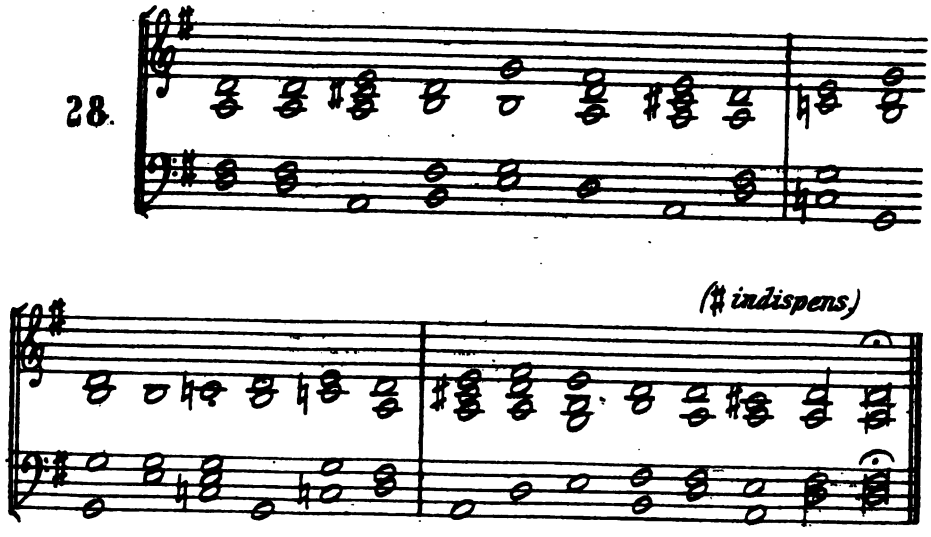
27.



Stabat Mater,

Cantique à la S.te Vierge.

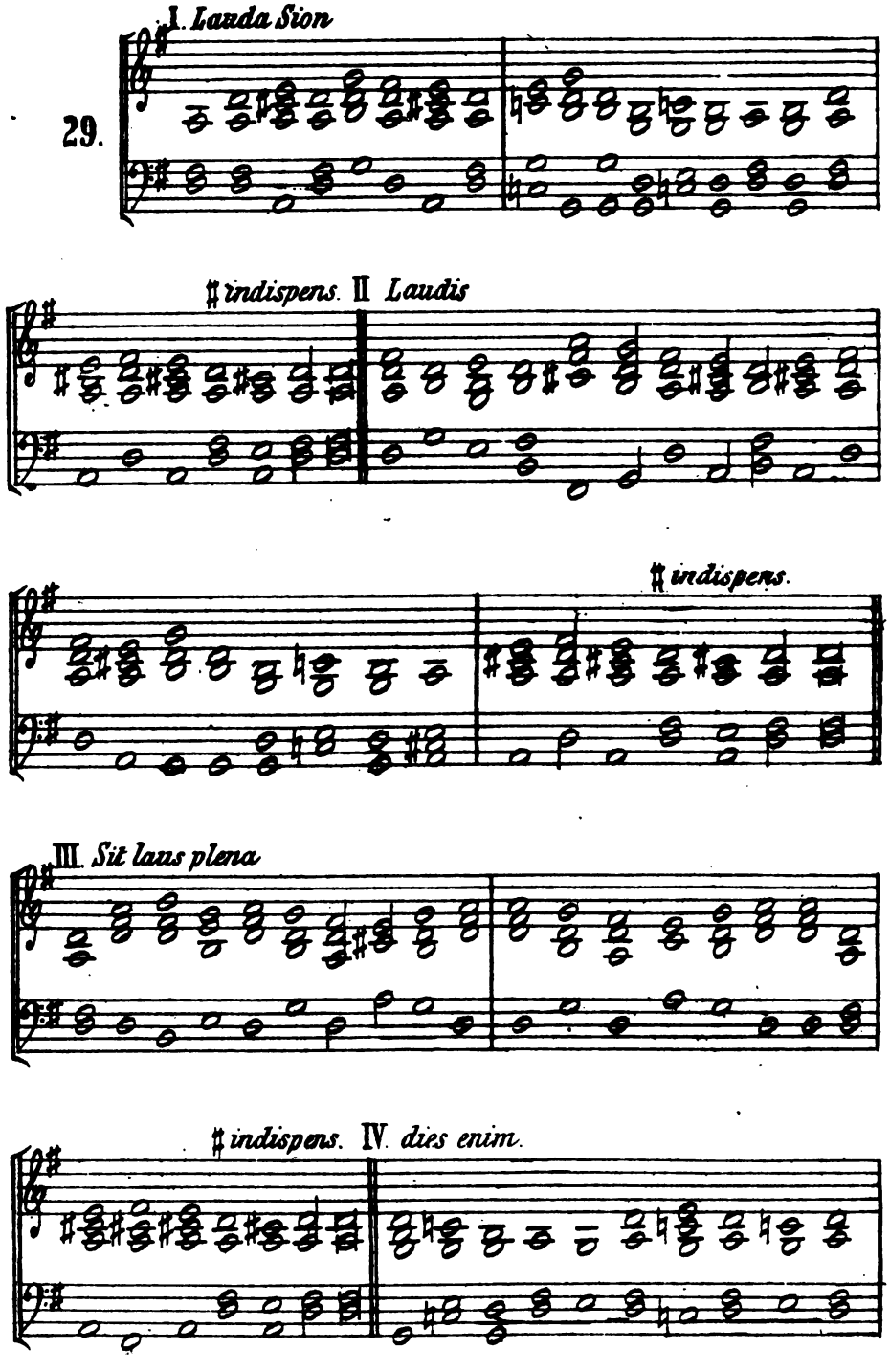
28.

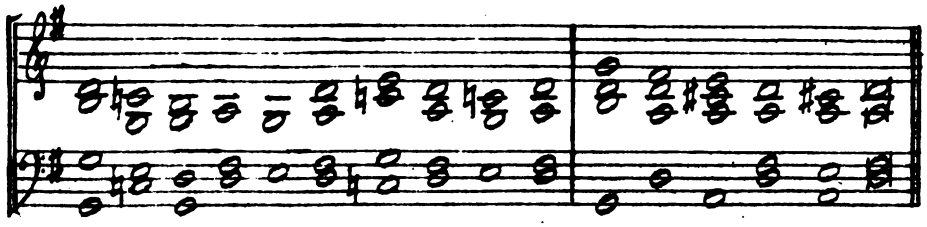


Voici quelques passages de l'Hymne de S.t-Thomas d'Aquin : *Lauda Sion*, qui contiennent des difficultés :

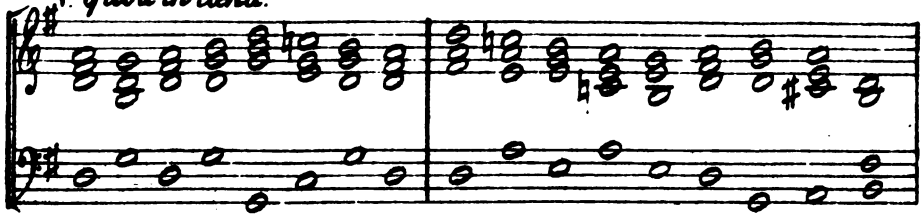
(*Ce chant est mêlé de deux tonalités : les 7e et 8e tons.*)

29.

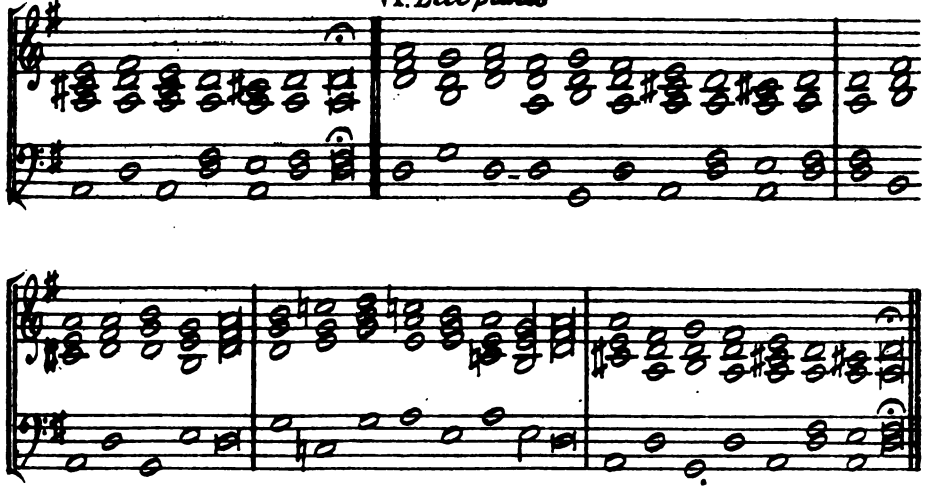




V. *Quod in cœna.*



VI. *Ecce panis*



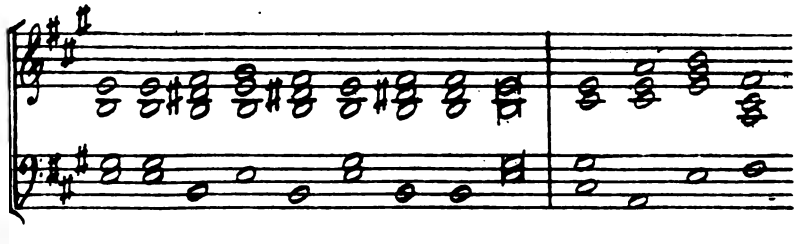
Les autres strophes ne contiennent rien de difficile.

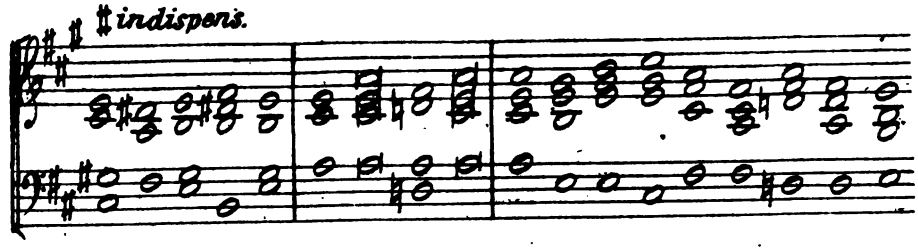
CHANTS DU HUITIÈME TON.

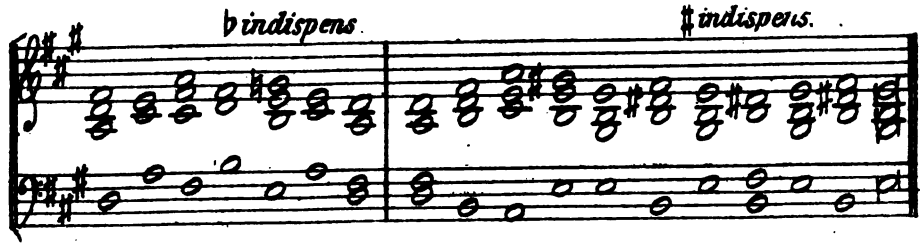
Absolve,

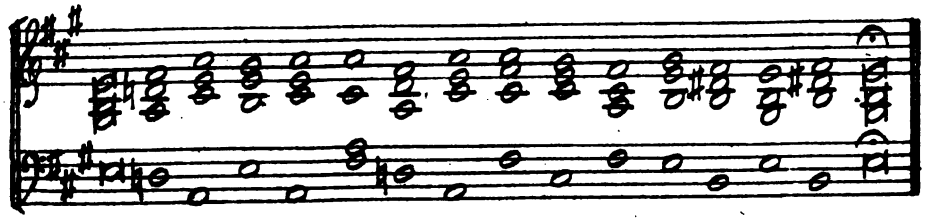
Trait de la messe des morts.

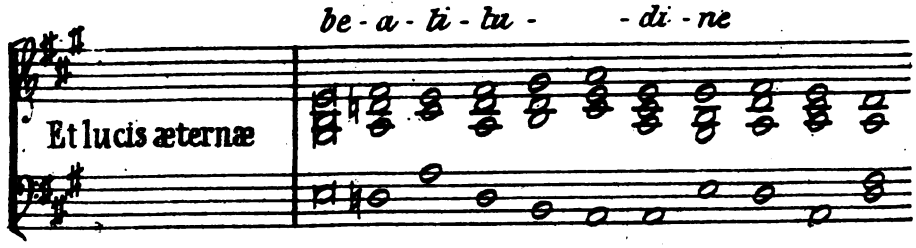
30.

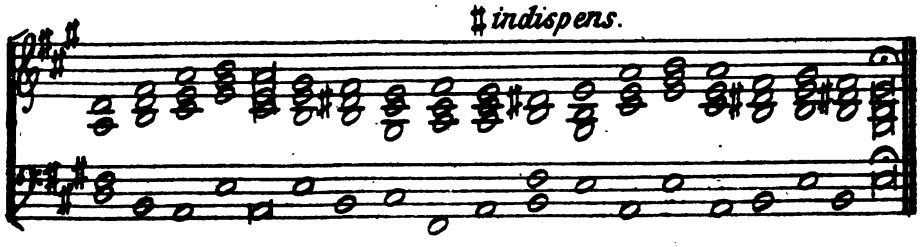








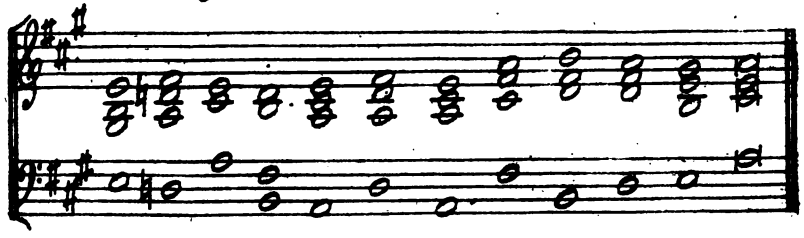


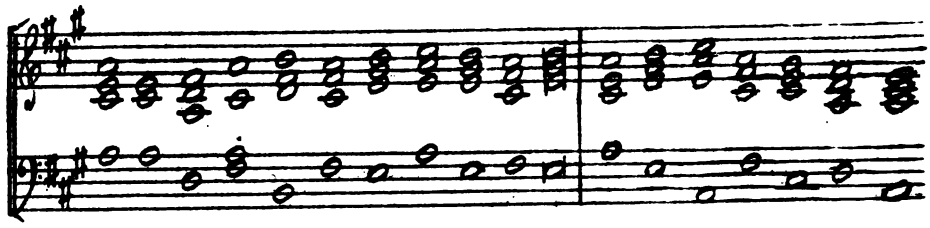


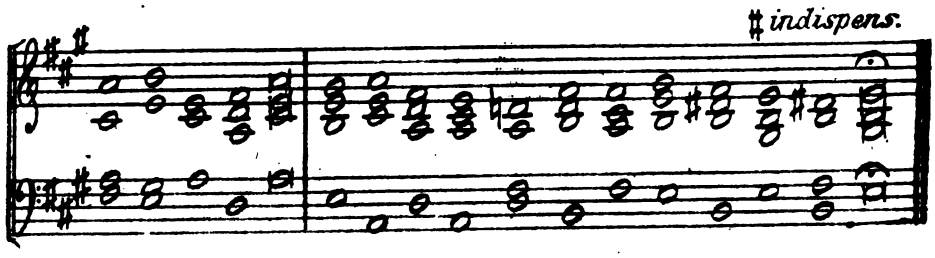
Veni Creator,

Hymne de la Pentecôte.

31.





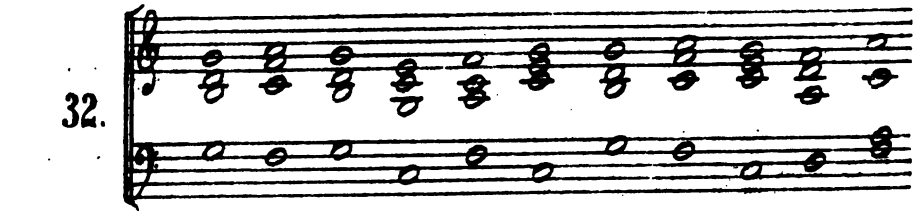


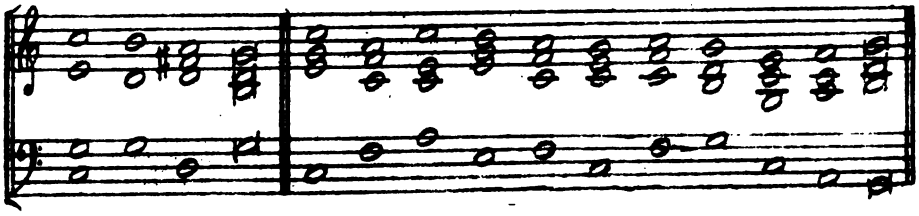
Iste confessor,

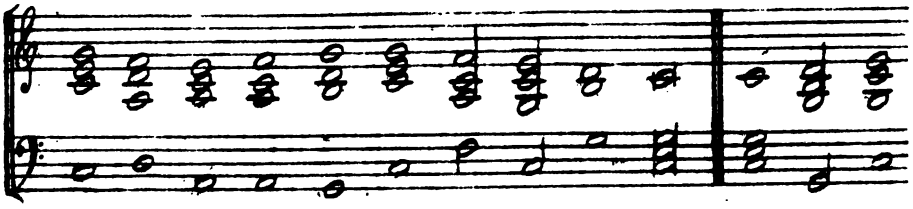
Hymne des Confesseurs.

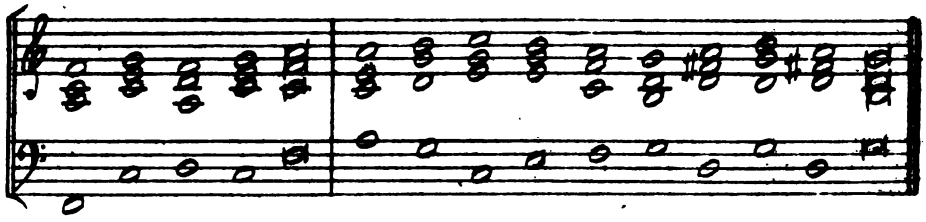
Comme le morceau suivant est écrit très bas on fera bien de ne pas le transposer, mais de l'exécuter dans son ton naturel avec Ut pour dominante.

32.





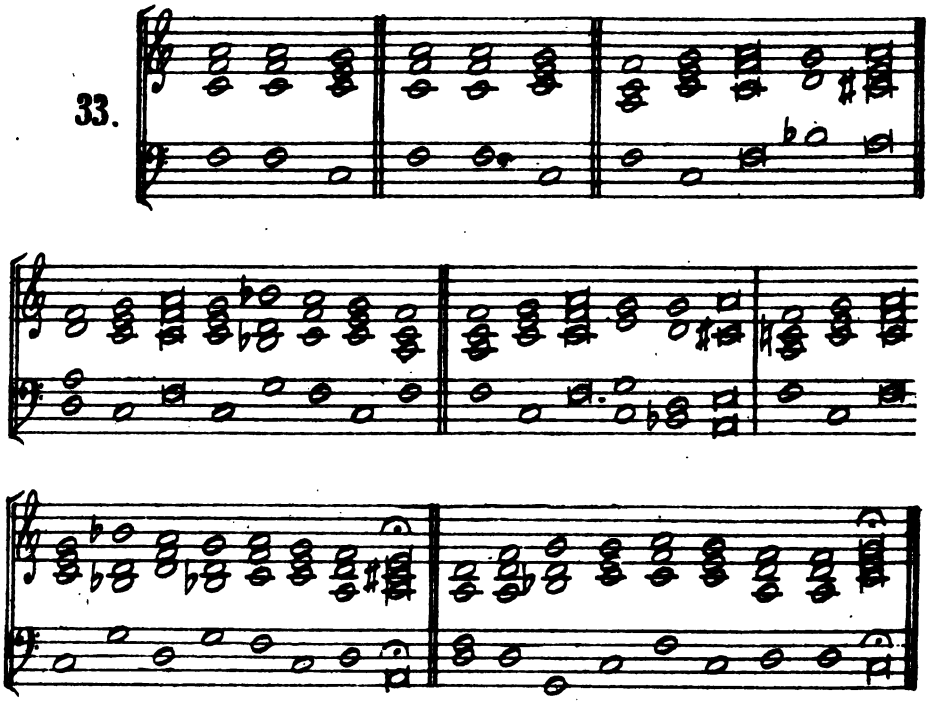




Voici les deux exemples les plus connus du ton appelé 8e irrégulier :

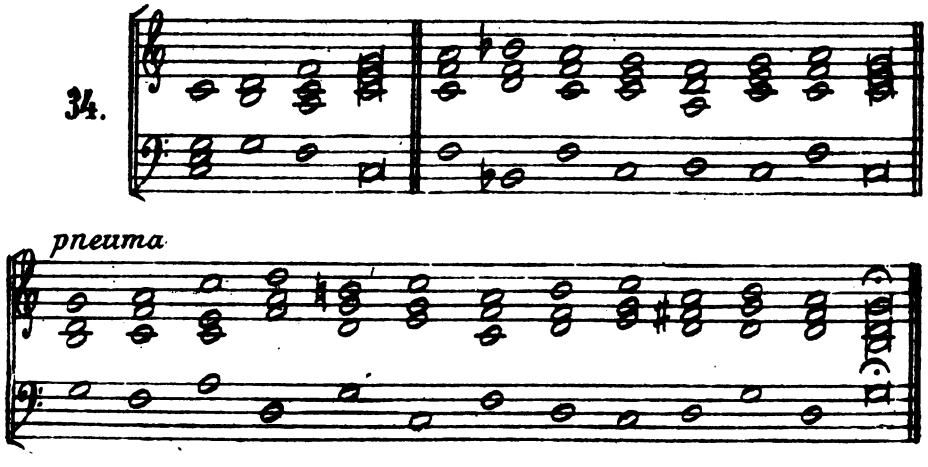
Sanctus
de la Messe des morts.

33.



Nos qui vivimus,
Antienne des Vêpres du Dimanche.

34.

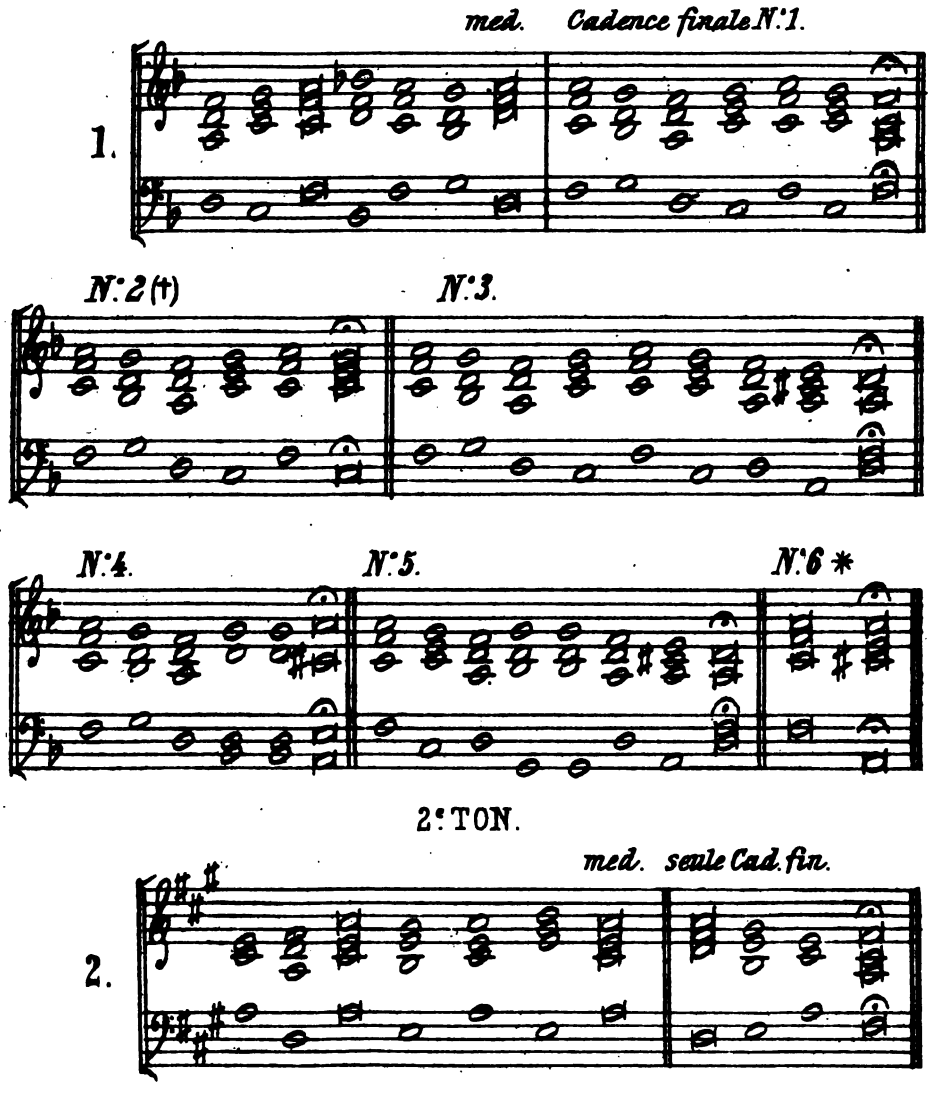


44. Si l'on a consulté avec attention les exemples précédents on accompagnera sans difficulté tous les chants de l'Antiphonaire et du Graduel. Nous ajouterons cependant la Psalmodie harmonisée, avec toutes les cadences finales usitées à Rome et en Belgique.

Nota. — *Les cadences finales marquées du signe* (†) *ne sont pas en usage dans notre pays.*

L'astérisque * *indique que la cadence est propre à un ou plusieurs diocèses de la Belgique.*

1r TON.



3º TON

3.

med. Cad. fin. N.º 1 (†)

N.º 2 (†) N.º 3

N.º 4 * N.º 5 *

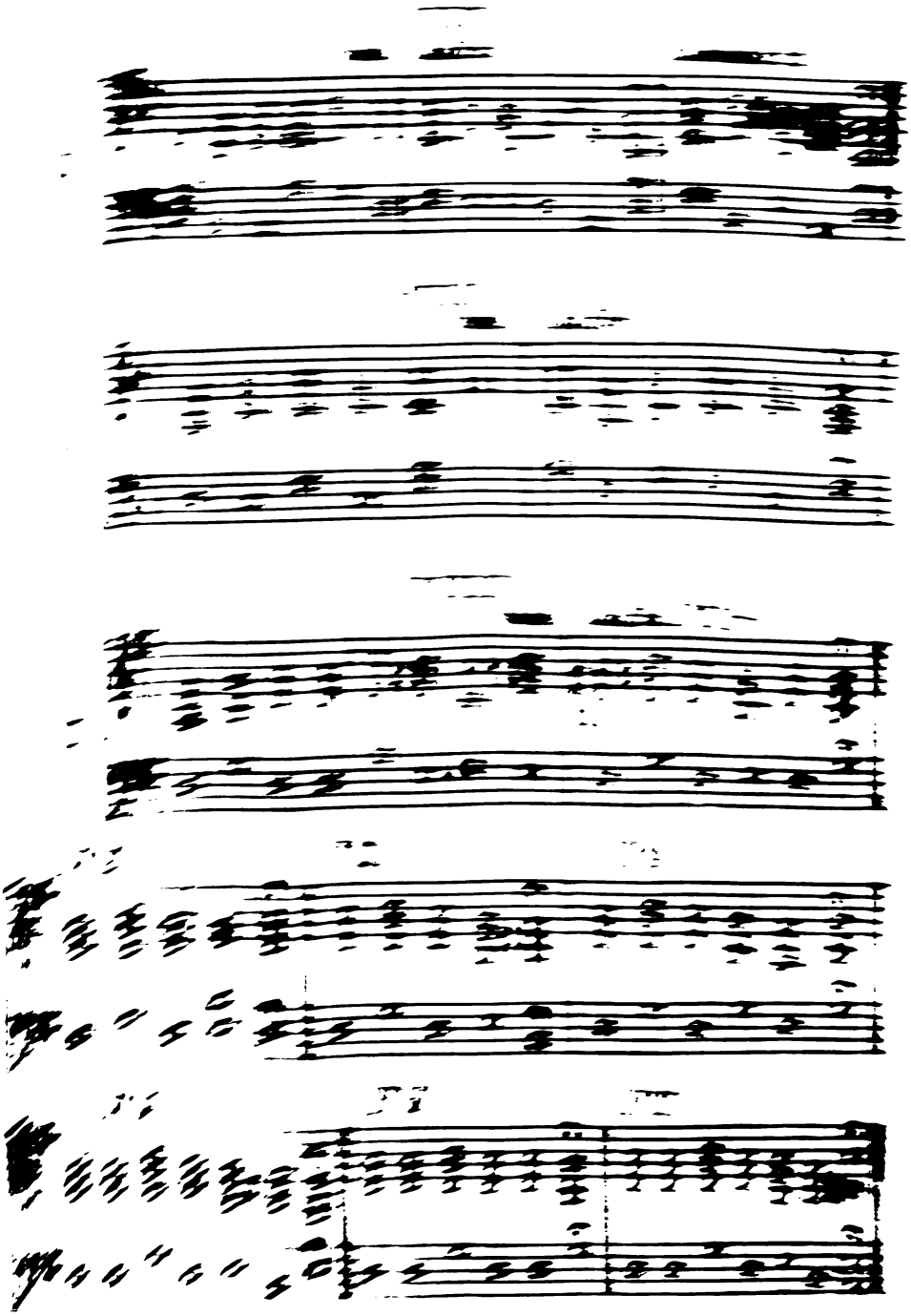
4º TON

4.

med. Cad. fin. N.º 1.

N.º 2 (†) N.º 3. N.º 4 *

N.º 5 * N.º 6 *



8.

8e TON

med. Cad. fin. N°1 N°2.

9.

8e TON IRRÉGULIER

In exitu.

45. L'intonation férialе qui chez nous se confond fréquemment avec la précédente, se distingue par une plus grande simplicité. Elle commence toujours directement sur la dominante sans les formules mélodiques que l'on trouve dans les intonations précédentes. Voici les huit intonations férialеs

1er Ton med. Cad. fin. Cad. fin.

2e Transp. med. Cad. fin.

3e med. Cad. fin.

4e med. Cad. fin.

5e med. Cad. fin.

6e med. Cad. fin.

7e med. Cad. fin.

8e med. Cad. fin.

46. L'intonation des Cantiques diffère dans notre pays fort peu de celle des Psaumes. Chaque organiste consultera à cet égard les livres de chant en usage dans son église.

§ 9.

PRÉLUDES.

47. La plupart des Chants ou Antiennes faisant partie du service divin sont communément précédés d'un prélude exécuté par l'organiste.

48. Ces préludes sont plus ou moins développés et choisis selon le caractère de la solennité. On tâchera donc de n'exécuter aux jours de grandes fêtes, tels que Pâques, la Pentecôte, la Noël etc., que des préludes étudiés d'avance. On jouera des préludes plus courts aux dimanches ordinaires et aux moindres fêtes. Enfin aux Messes des morts, pendant la semaine sainte, etc. on s'abstiendra autant que possible de notes d'agrément, etc. On se bornera dans ce cas à exécuter en forme de prélude une suite d'accords dans un mouvement lent et solennel.

49. En ce qui concerne l'usage des jeux de l'orgue dans les préludes on ne perdra pas de vue que le plein jeu doit être employé seulement dans les messes des Dimanches et Fêtes.

50. Les préludes sous le rapport de la tonalité doivent se rapporter à la tonalité de l'Antienne qu'ils précèdent; seulement comme les huit tons de l'église n'ont pas un rapport direct avec nos tonalités modernes, on aura égard aux observations suivantes :

A. Dans le premier ton. Commencement et fin du prélude en Ré mineur. Modulations accidentelles en Fa majeur et Ut majeur.

B. Dans le deuxième ton. Commencement et fin en Fa dièze mineur. Modulations accidentelles en La majeur, Ut dièze mineur et Mi majeur.

C. Dans le troisième ton. Commencement en La majeur ou Fa dièze mineur. Si le chant commence par la finale Mi (Ut dièze) on finira par l'accord d'Ut dièze majeur. En tout autre cas on finira en Ut dièze mineur.

D. Dans le quatrième ton. Commencement en La mineur. Modulations accidentelles en Ré mineur, Ut majeur, Sol majeur. En ce qui concerne la fin on consultera la première note de l'Antienne. Si c'est Mi on finira sur l'accord de Mi majeur. Si le chant commence par Ré ou Fa on finira en La mineur.

E. Dans le cinquième ton on préludera complètement en Ré majeur.

F. Dans le sixième ton. En Fa majeur.

G. Dans le septième ton. En Ré majeur avec modulations accidentelles en La majeur, La mineur et Sol majeur.

H. Dans le huitième ton. En Mi majeur avec des modulations accidentelles en La majeur. Si le chant commence sur le degré au-dessous de la finale on finira le prélude en La majeur.

I. Huitième irrégulier. Avant le *Sanctus de la Messe des morts* on finira en Fa majeur. On finira en Ut majeur, avant la cinquième Antienne des Vêpres du Dimanche (*nos qui vivimus*).

51. Voici dans les huit tons quelques préludes courts et faciles qui peuvent servir d'exemples :

Nota. — *Tous ces préludes doivent être exécutés d'une manière soutenue et dans un mouvement très-lent.*

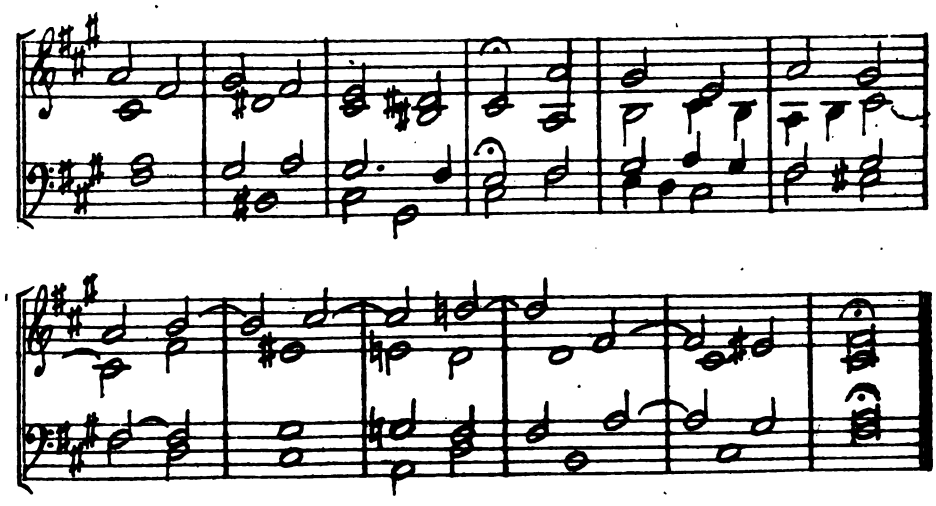
1r TON.

1.

2e TON

Choral.

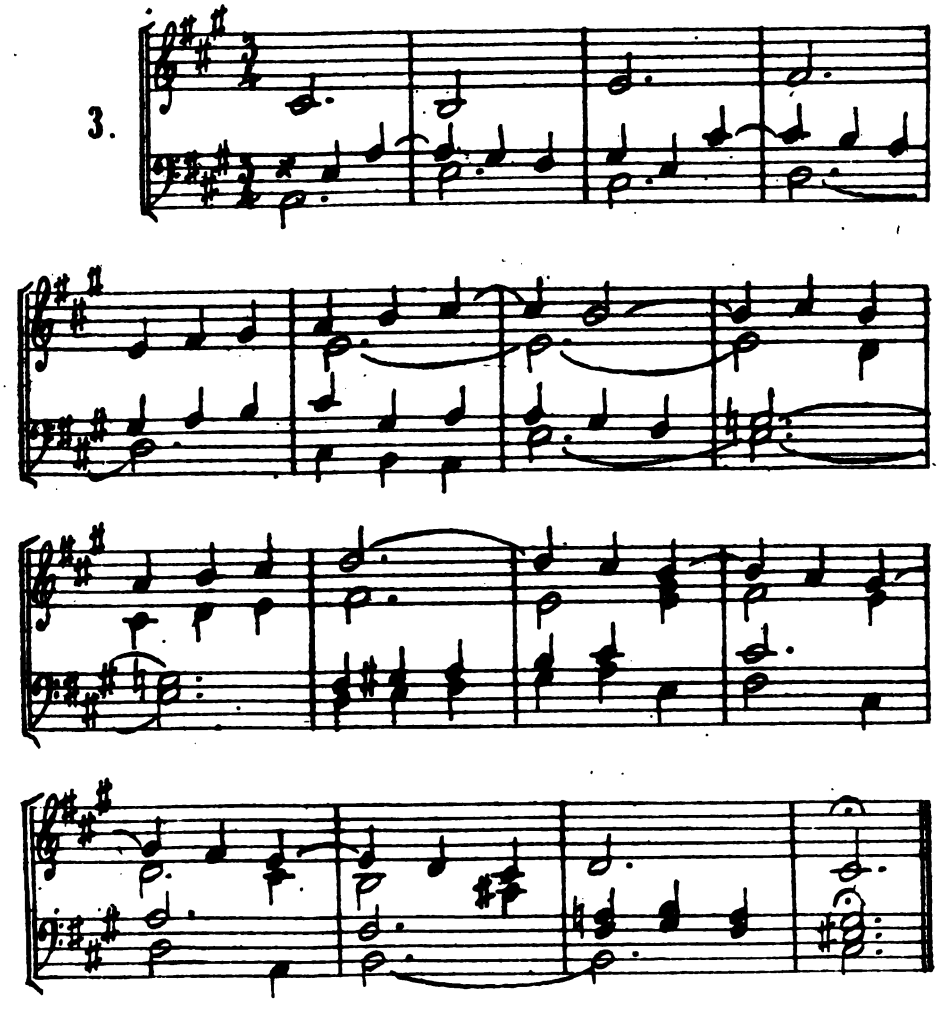
2.



3e TON.

Si le chant commence par Mi (Ut♯)

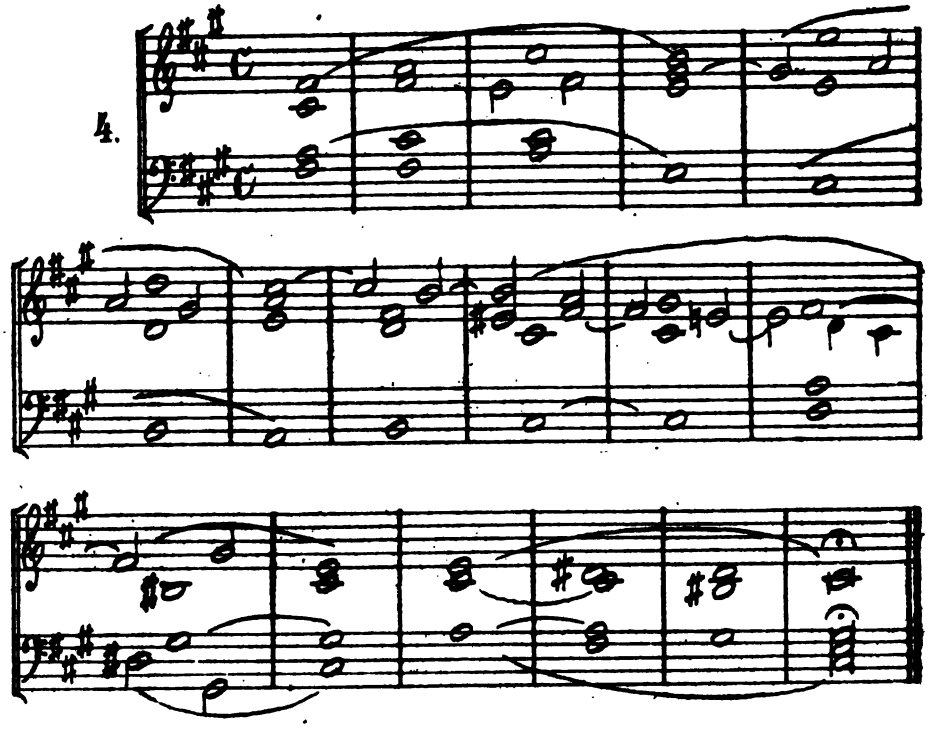
3.



3e TON.

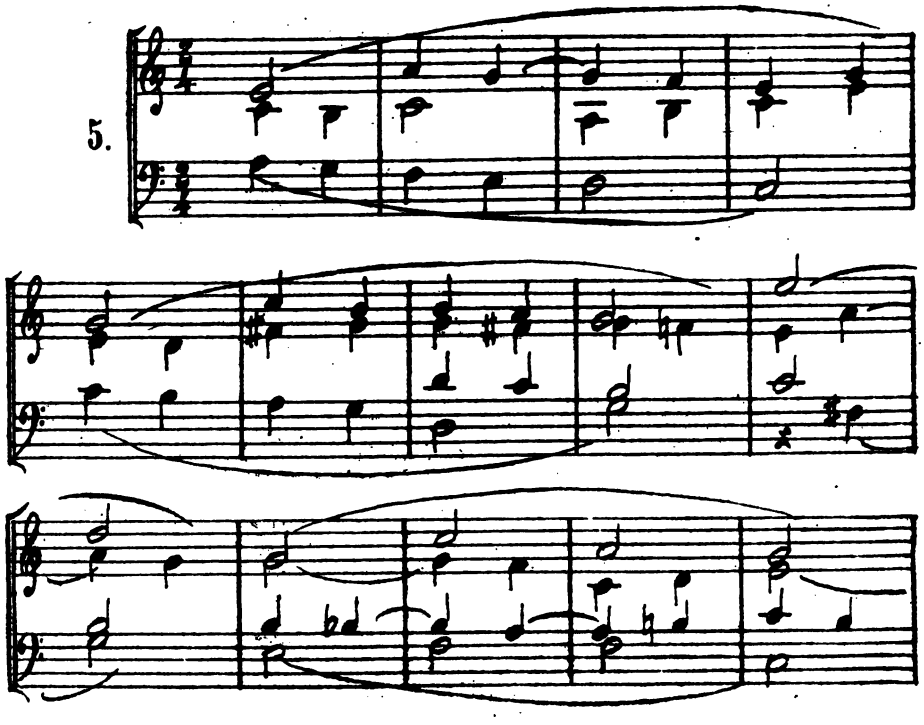
Si le chant commence par Sol (Mi.)

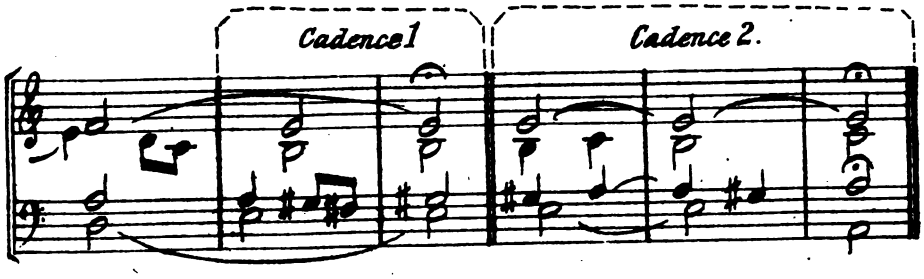
4.



4e TON.

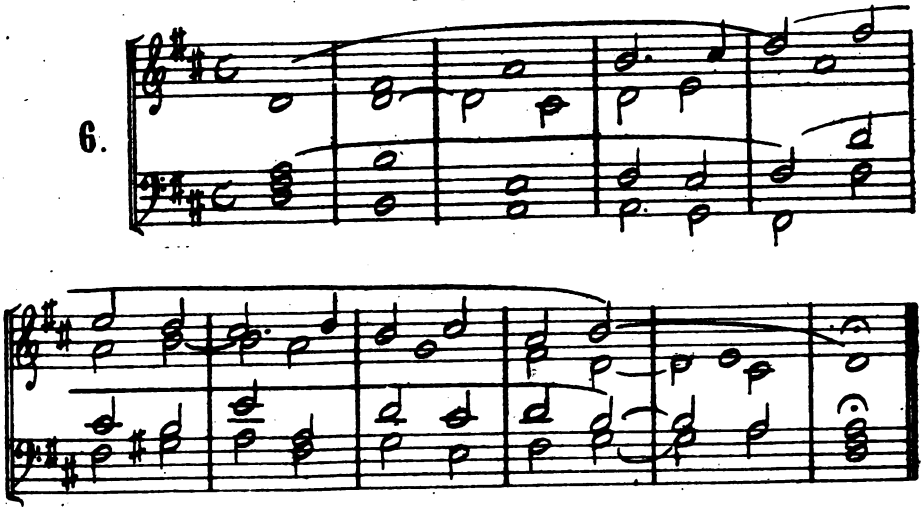
5.





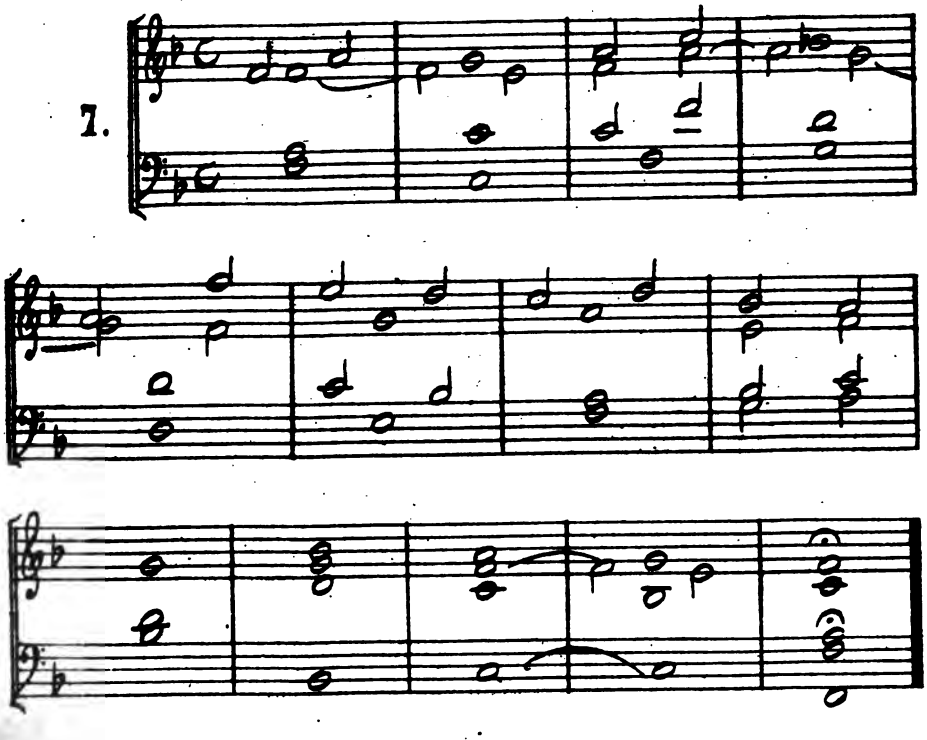
5e TON.

6.



6e TON.

7.



Choral.

7e TON

8.

8e TON.

9.

Si le chant commence par Sol (Mi)

Si le chant commence par une autre note.

§ 10.

DES AUTRES PIÈCES QUI S'EXÉCUTENT PENDANT LES OFFICES SUR L'ORGUE SEUL.

52. Les *versets* sont des petits morceaux employés dans quelques églises pour remplacer alternativement les strophes des Hymnes et Cantiques. Dans l'exécution des versets on employera autant que possible les combinaisons les plus variées des registres de l'orgue.

53. *L'Offertoire* est remplacé dans la plupart des localités par un morceau de musique selon le choix et le goût de l'organiste.

54. Si l'on joue un morceau pendant *l'Élévation* on choisira autant que possible un Largo ou Andante, qu'on exécutera sur les jeux de fonds.

55. Pour la *Communion* on prendra un morceau d'un caractère semblable au précédent.

56. Enfin, à l'issue des offices, on pourra jouer une *sortie* dont le caractère sera reglé sur la solennité du jour.

§ 11.

EXÉCUTION VOCALE DU CHANT GRÉGORIEN.

57. Cet ouvrage étant spécialement écrit à l'usage des organistes, on a jugé inutile d'entrer dans une foule de développements et de particularités, sans rapport direct avec l'art de l'organiste. — Cependant, nous ne pouvons pas laisser de côté quelques observations très nécessaires sur l'exécution *vocale* du Plain-Chant. — Ce paragraphe sera au moins utile aux organistes des communes rurales, à qui la direction exclusive de la musique est ordinairement confiée dans leurs églises, et qui, à de rares exceptions près, font simultanément l'office d'organiste et de maitre de chapelle.

A. *Voix.*

58. Dans les localités où l'on peut disposer d'un grand personnel chantant, on devra être très sévère dans le choix des chantres.

59. Il existe malheureusement dans les églises de notre pays un mode d'exécution vocale du Plain-Chant, triste vestige du mauvais goût

des deux siècles passés.... Cette émission ridicule, passée chez quelques vieux routiniers à l'état de tradition vénérable, rend une bonne exécution du Plain-Chant impossible. — Il serait trop long de citer tous les abus qui se commettent journellement sous ce rapport. — Voici du moins quelques idées pratiques sur les points les plus importants de cette matière.

60. L'émission vocale dans le vaisseau d'une église doit avoir lieu d'une manière égale et énergique. — Les respirations seront distribuées également après chaque barre indiquée dans l'Antiphonaire, ou à la fin d'un mot dans le cas où le membre de phrase serait trop long pour être chanté d'une haleine. On ouvrira la bouche *complètement*, sans modifier en quoi que ce soit sa forme; et on tâchera de former des sons puissants, sans cependant forcer la voix à franchir ses limites naturelles.

61. Il faut éviter que la qualité de voix soit gutturale ou nasale, elle doit sortir de la poitrine et être dirigée de l'arrière bouche sur les lèvres. — La voix de *fausset* est complètement proscrite dans l'exécution du Plain-Chant; les ténors ne doivent chanter qu'en voix de poitrine.

62. Une bonne prononciation favorise grandement l'émission d'une belle voix; on aura donc soin dans les commencements de lire à haute voix les paroles liturgiques, et d'articuler avec une certaine exagération. Cette exagération étant disparue au bout de fort peu de temps, il en restera une pure et belle prononciation, qualité indispensable à tout chanteur.

63. Quand il se rencontre plusieurs notes sur une seule syllabe, on doit lier ces sons avec douceur, et non pas les articuler d'une manière brusque et heurtée.

64. Les défauts signalés plus haut, sont ceux qui dans quelques églises, rendent l'exécution du Plain-Chant si lourd et si barbare.

65. Dans les localités où l'on peut se procurer un certain nombre de voix d'homme, il sera bon de ne pas employer les voix d'enfant dans les Antiennes et dans la Psalmodie; on se bornera à les utiliser dans les *Répons* et les *Versets* qui suivent les Hymnes, dans les Mottets proprement dits, toujours en *évitant de mêler les voix d'enfant aux voix d'homme*.

66. En ce qui concerne les voix d'homme il sera bon d'avoir comme chef-chantre un *baryton*, afin que l'intonation des Antiennes et des Cantiques tombe dans le *medium* de la voix. Si l'on veut exécuter des mottets à *une* voix, on donnera, autant que possible, la préférence à la voix de ténor pour les mottets du S.t-Sacrement ou à la S.te-Vierge. — Dans les messes des morts on fera chanter les strophes impaires du *Dies Iræ* par une voix de *baryton*.

§ 12.

67. La gravité et l'expression du Chant étant la première condition d'une exécution convenable, on adoptera pour toutes les parties de l'office divin un mouvement grave et majestueux, qui sera modifié cependant d'après la solennité de la fête.

68. Aux jours de grande fête on chantera donc très lentement, aux fêtes de deuxième classe, avec modération, enfin aux jours ordinaires on pourra chanter sans lenteur, toujours en évitant de tomber dans une vitesse exagérée.

§ 13.

B. *Rythme.*

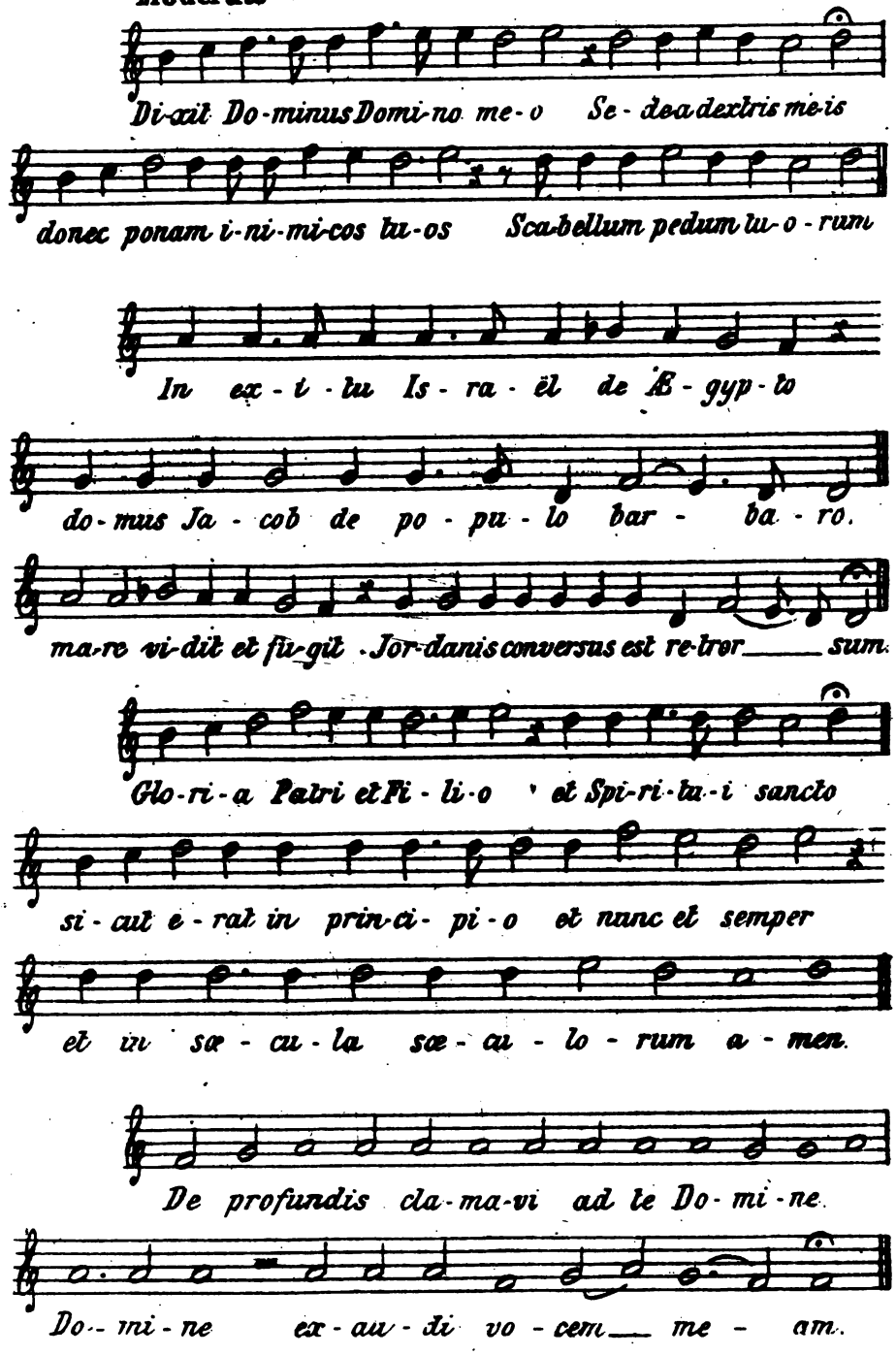
69. Quoique, à proprement dire, il n'existe pas dans le Plain-Chant un Rythme déterminé comme dans la musique, il ne faut pas perdre de vue l'espèce de *mesure* qui nait de l'accentuation convenable des mots latins. Les paroles doivent toujours être entendues très distinctement et régler autant que possible les respirations; à moins de nécessité absolue on ne séparera pas les différentes syllabes d'un même mot. Les repos incidents se feront généralement sur la finale ou la dominante. Dans le cas où plusieurs notes se trouvant réunies sur un mot, il devenait impossible de chanter toute la période d'une haleine, on pourrait prendre une respiration à la fin d'un groupe ou entre deux notes placées sur le même degré, toujours en ayant soin de reprendre le son de la voyelle, après avoir respiré.

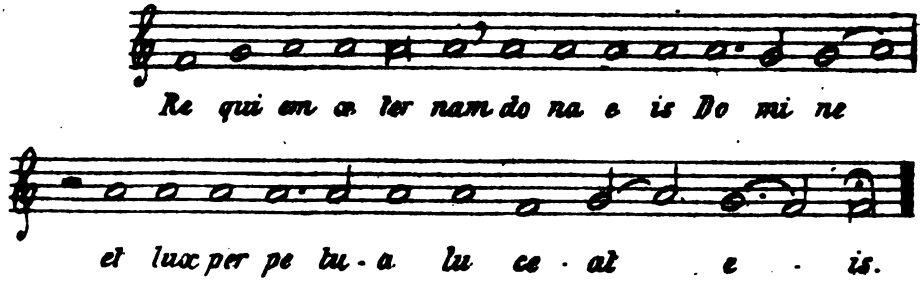
70. Pour indiquer le rythme des Chants que l'on exécute en chœur, il est indispensable de battre la mesure. — Chaque note sera indiquée par un mouvement descendant de la main, analogue à celui dont on se sert pour battre le premier temps de toute mesure.

71. Dans la Psalmodie on fera une attention spéciale à l'accent tonique qui se trouve indiqué dans la plupart des Antiphonaires modernes. — On tiendra compte de la signification des paroles, pour fixer la plus ou moins grande vitesse d'articulation, et les *Gloria Patri*, les *Requiem Æternam* qui terminent les Psaumes seront exécutés avec plus de lenteur que le corps du Psaume.

Voici quelques Exemples où le Rythme de la Psalmodie est indiqué approximativement par la notation musicale.

Moderato





FIN.

Une œuvre importante comme suite à cette Méthode est en publication. Elle comprendra tous les Cantiques et Hymnes du Rituel Romain, arrangés en Plain-Chant harmonisé (faux-bourdon) à quatre voix et orgue. (§ 38.)

En commençant cette publication l'auteur a eu principalement pour but la propagation du Plain-Chant harmonisé selon les principes des anciennes écoles flamande et italienne.

Les Hymnes *Verbum Supernum* et *Pange Lingua* ont paru.

L'Ave Maris Stella est sous presse.

On publiera en premier lieu les Hymnes dont l'usage est le plus fréquent.

Chaque morceau (partition et parties séparées) se vend au prix de fr. 1-25.

Les souscripteurs recevront chaque morceau, franc de port, au prix de 1 franc.

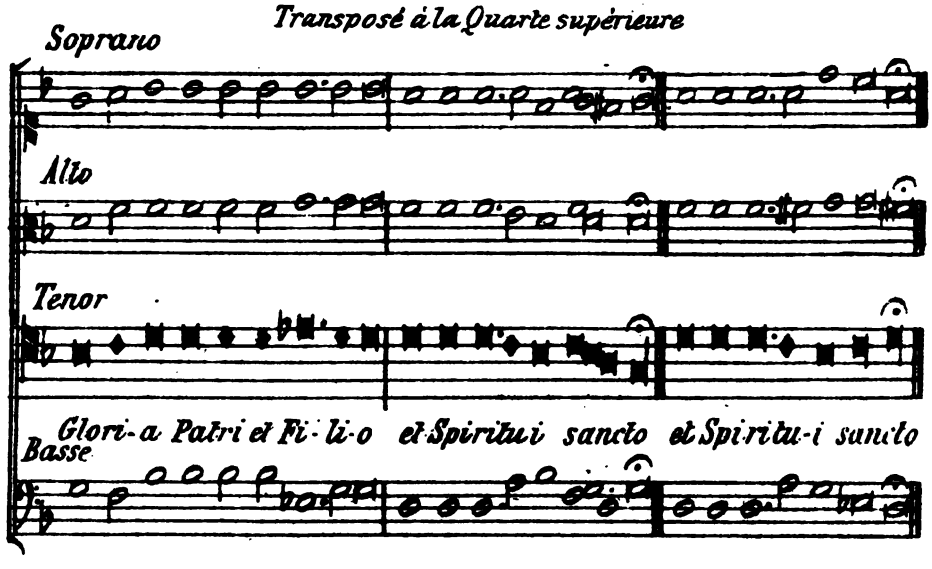
APPENDICE.

Psalmodie en faux-bourdon en usage à la Chapelle Sixtine à Rome.

Nota. ***Le chant se trouve à la partie de Ténor.***

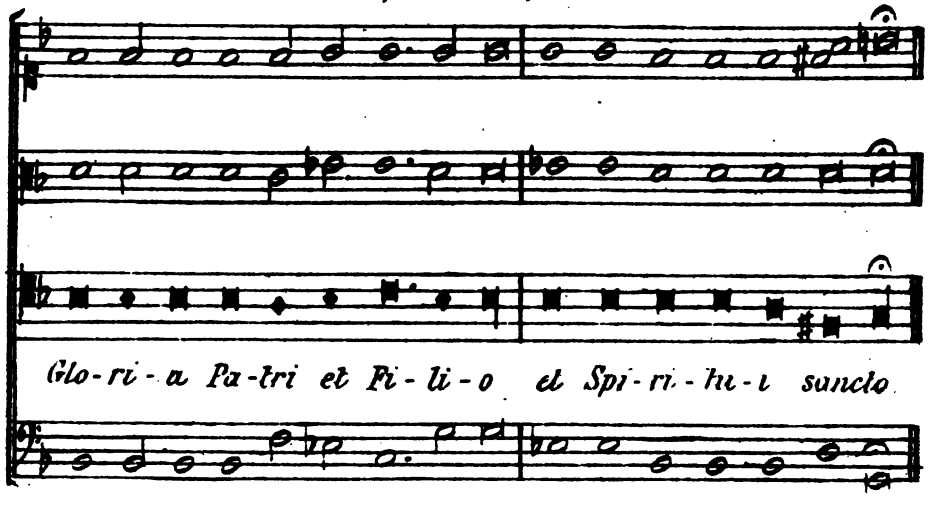
1r TON

Transposé à la Quarte supérieure



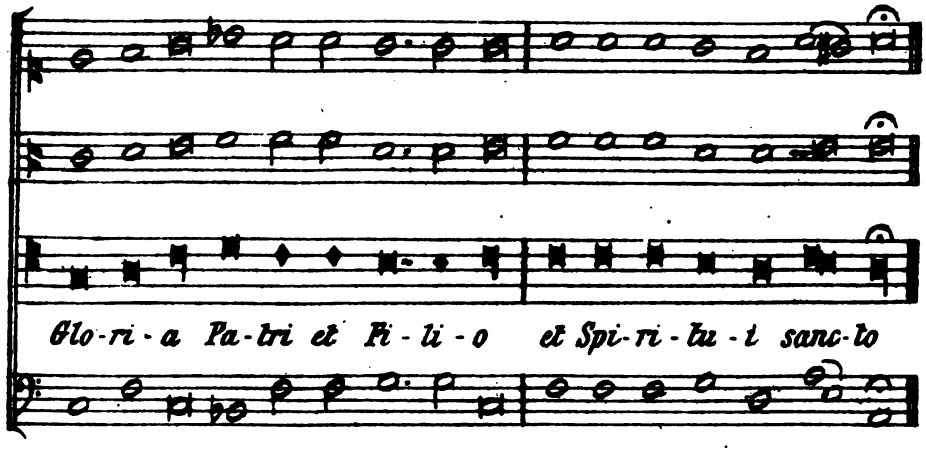
2e TON

Transp. à la 4e supérieure



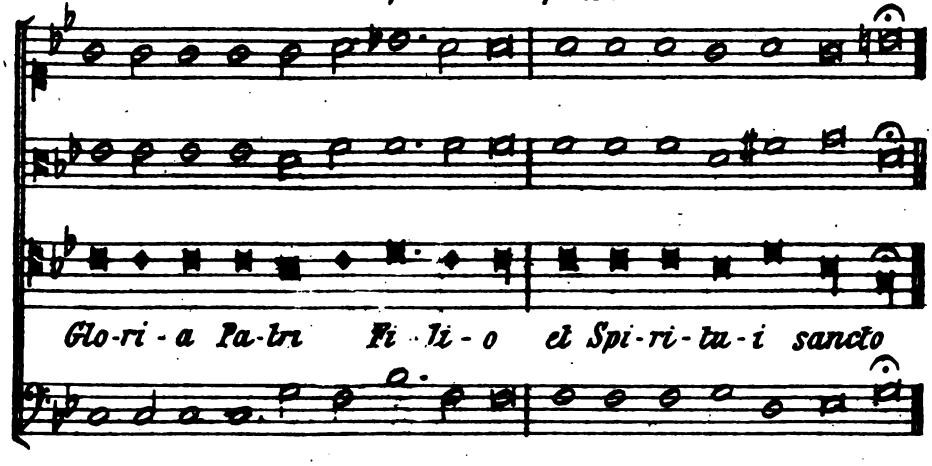
3e TON

Ton réel.



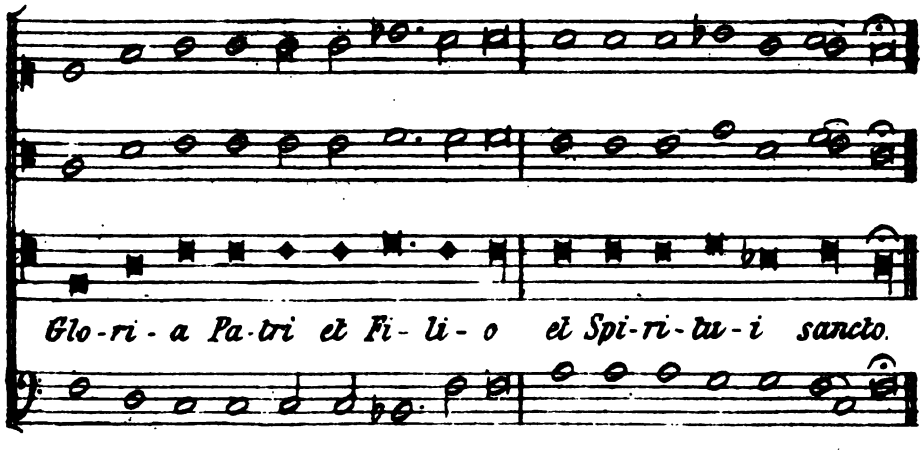
4e TON

Transp. à la 3e supérieure.



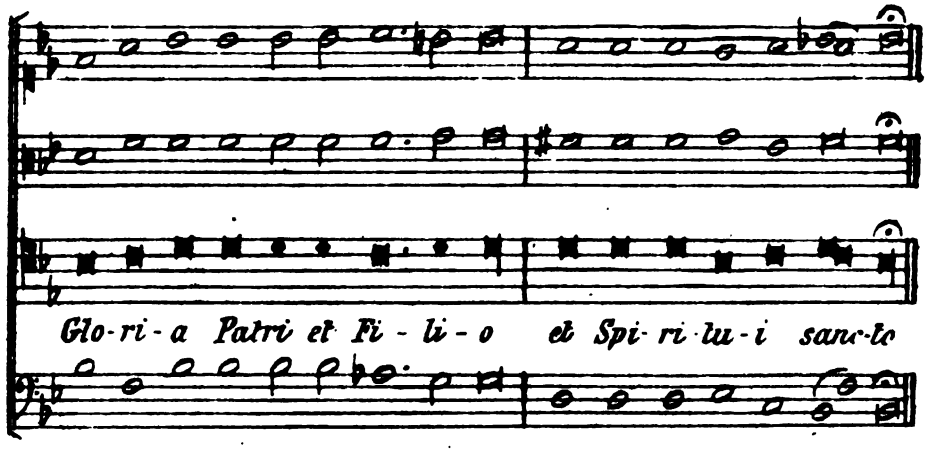
5e TON

Ton réel



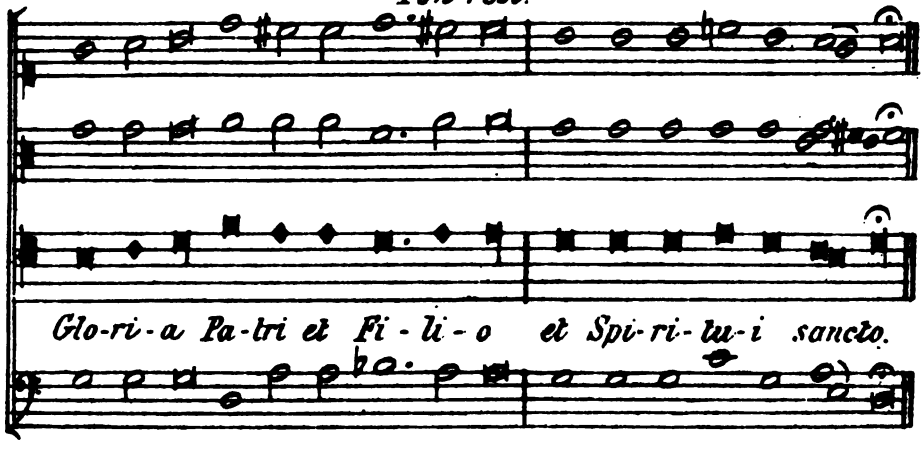
6e TON.

Transposé à la 4e supérieure.



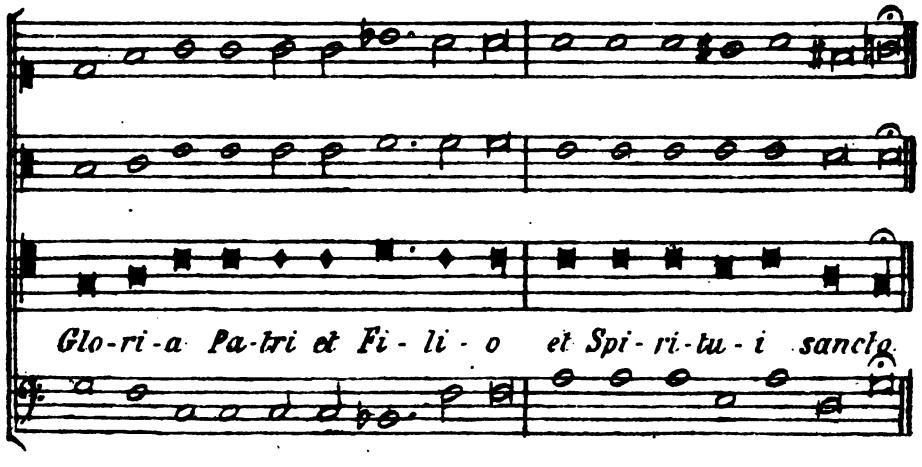
7e TON,

Ton réel.



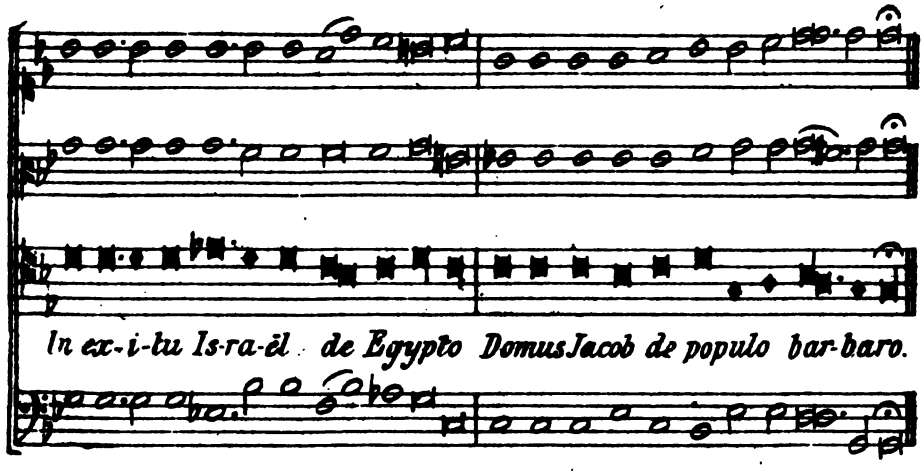
8e TON,

Ton réel.

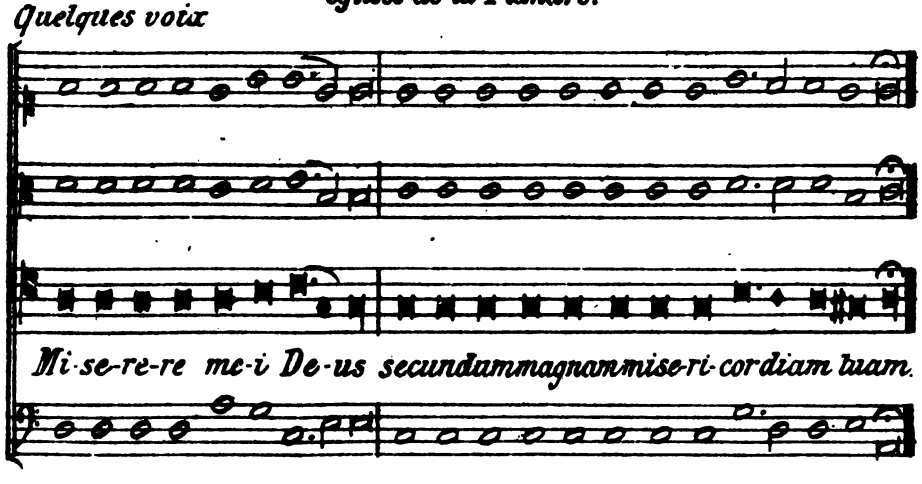


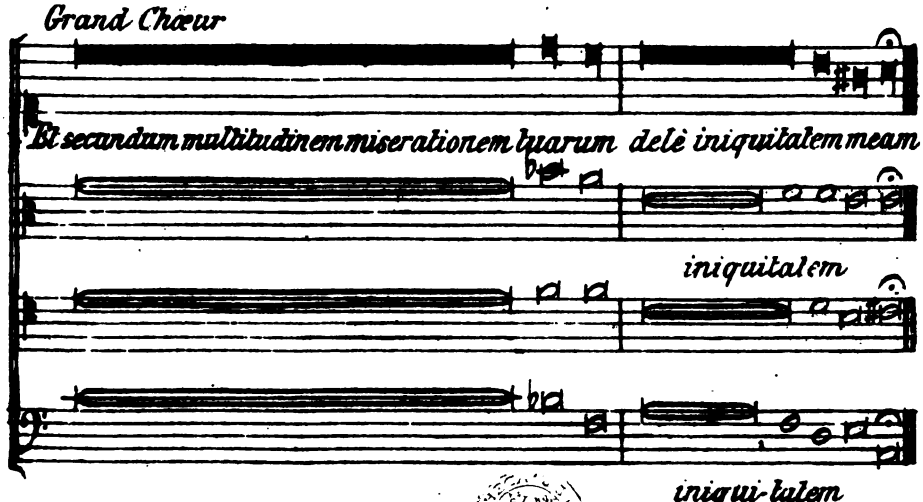
8e TON IRRÉGULIER.

Transposé à la 4e Supérieure.

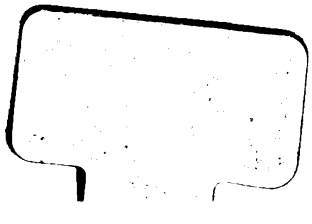


Intonation du Miserere pendant le Carême en usage dans quelques églises de la Flandre.





Imp: de Gevaert, Gand.

MB

~~Ast~~ ait